ব্যক্তি, সংস্কৃতি ইত্যাদি

STATE CENTRAL LIBRARY
ASSAM

ব্যক্তি, সংস্কৃতি ইত্যাদি

ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত ।

STATE CENTRAL LIBRARY
ASSAM

Byakti, Sanskriti Ityadi : A collection of articles by **Dr.** Birendranath Datta. First Edition 1985. **Published by Shri** Niharendra Chowdhury, Grantha Peeth, Guwahati-781001. Price Rupees fifteen only.

প্ৰকাশক ঃ
শ্ৰীনীহাৰেন্দ্ৰ চৌধুৰী
গ্ৰন্থপীঠ ।। পাণ বজাৰ ।। গুৱাহাটী-৭৮১০০১

প্ৰথম প্ৰকাশ ঃ ১৫ আগষ্ট, ১৯৮৫

মূল্য ঃ ১৫.০০ (পোন্ধৰ টকা মাত্ৰ)
বেটুপাত ঃ শ্ৰীধ্ৰুৱ ডেকা

ছপা ঃ
ভাৰত প্ৰেছ
শান্তিপুৰ ঃ গুৱাহাটী-৯

কৰাপাটৰ লেখা

এইখনি মনোৰম পুথিত ডঃ বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্তই অসমৰ কলা-সংস্কৃতিৰ কেইগৰাকীমান কৰ্ণধাৰ আৰু কলালৈ সিসকলৰ দান সম্পৰ্কেই বিশেষকৈ দুটিমান নিবন্ধ আগবঢ়াইছে। এনে প্ৰকৃতিৰ বিষয় লৈ আলোচনা-বিলোচনা কৰে এনে লেখক, বিশেষকৈ সেইবোৰ বিষয়ত দক্ষ লেখক আমাৰ অতি বিৰল।

ঠিক দুকুৰি বছৰ আগৰ কথা। শঙ্কৰদেৱৰ বৰগীত লৈ আমাৰ মাজত এক তুমুল বাদ-বিসম্বাদৰ সৃষ্টি হৈছিল। এজনে এটা তত্ত্ব থিয় কৰিছিল যে বৰগীত প্ৰকৃততে হিন্দুস্থানী বড়াগানা বা ওস্তাদি গানেৰে একে পৰ্য্যায়ৰ সঙ্গীতকৰ্ম বাবেই তাৰ নাম বৰগীত, ডক্টৰ কাকতিয়ে ক'বৰ দৰে ভাব আৰু ভাষাৰ উচ্চতাৰ হেতুকে তেনে নাম কোনেও দিয়া নাই। আনফালে, এজন ওস্তাদে হিন্দুস্থানী ৰাগৰ স্বৰগ্ৰামত বৰগীতক বান্ধি এক গ্ৰন্থকে প্ৰকাশ কৰিছিল। এই বিপৰ্যয়ৰ সন্মুখীন হ'বলৈ নানাজনে নানা চিন্তা-ভাবনা কৰিছিল। সেই অৱসৰতে 'বাৰকুৰি বৰগীত' নামৰ এটা দীঘলীয়া প্ৰবন্ধ লিখি (সুৰভি, আহিন-কাতি, ১৮৬৮ শক, পিছত 'শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱত সন্নিৱিষ্ট) বৰগীতৰ আধ্যাত্মিক তাৎপৰ্য, সত্ৰীয়া প্ৰসঙ্গত বিশেষ স্থান, ভাৰতীয় সঙ্গীতত বৰগীতৰ সম্ভৱপৰ ভূমিকা, কাব্যিক সৌন্দৰ্য আদিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিছিলো। আপাততঃ তৰ্কাধীন বিষয় লৈ লিখা প্ৰবন্ধটোত কালিৰাম মেধি জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা আদিসকলে সমৰ্থন জনোৱাত মোৰ কথাৰ বল বাঢ়িছিল। আজি কালি বোধ হয় বৰগীত বুলি কোনেও বড়াগানা বা ওস্তাদি গান নবজায়, নাগায়। কিন্তু বৰগীত লৈ তাত্ত্বিক চিন্তা আৰু সাঙ্গীতিক চৰ্চা কৰিবৰ অৱকাশ এতিয়াও অনন্ত হৈয়ে আছে। স্বৰৰ ভিত্তিত বৰগীতৰ বিজ্ঞানৰ প্ৰতিষ্ঠা হ'ব লাগে। ডক্টৰ দত্তই শঙ্কৰদেৱৰ ললিত কলাৰ চাৰিও কাষৰ অনেক চিন্তনীয় বিষয় লৈ প্ৰথমৰ প্ৰবন্ধ কেইটিত আলোচনা কৰিছে। সেই সকলোখিনিয়েই গভীৰ বিচাৰৰ বিষয়।

আমি তাহানিতে বৰগীত গৱেষণা সমিতি নামে এটা অনুষ্ঠান কৰি তাৰ যোগেদি এই প্ৰসঙ্গত এৰ্অৰা এবুৰি প্ৰশ্ন মাথোন তুলিবলৈ সক্ষম হৈছিলো। তাৰ আলোচনাৰ আঁত ধৰি দত্তদেৱে কিছুকথা বহলকৈ আলোচনা কৰিছে, প্ৰশ্নৰ লগত প্ৰশ্ন যোগ দিছে। আশা কৰিছো সেই প্ৰশ্নৰ মেলাত আন কলাবিদ্‌সকলেও যোগ দিব। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কলাকৰ্ম আৰু কলাচিন্তায়ো আমাৰ বাবে নতুন চিন্তাপথৰ সন্ধান লৈ আহিছিল। ডক্টৰ দত্তই সেই বিষয়েও ইয়াত ব্যাখ্যা সংযোগ কৰিছে। অসমীয়া জীৱন-কক্ষৰ পৰা আঁতৰি নিজে দীপ্ত হৈ থকা প্ৰমথেশ চন্দ্ৰ বৰুৱা আৰু আপেক্ষিকভাৱে অজ্ঞাত অসমীয়া কলাকাৰ দয়াল চন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰৰ বিষয়েও বৰ্তমান সঙ্কলনটিত বিচাৰ সংযোগ কৰা হৈছে। তদুপৰি, কলাৰ ক্ষেত্ৰত পৰম্পৰাৰ ভূমিকা সম্পৰ্কেও দত্তদেৱে বিচাৰ উপস্থাপন কৰিছে। এই সকলো প্ৰসঙ্গই পাঠকসকলক অনেক কথাৰ সন্ধান দিব আৰু নতুন চিন্তা, নতুন প্ৰশ্নলৈ পাঠক-সকলক বাট দেখুৱাই লৈ যাব, এই ভাৰসা নিশ্চয় কৰিব পাৰোঁ বুলি ভাবিছো।

বৈজয়ন্তী
উত্তৰ শৰণীয়া, গুৱাহাটী-৩
২২ জুলাই ১৯৮৫

মহেশ্বৰ নেওগ

পাতনি

যোৱা কুৰি বছৰমানৰ সময় ছোৱাত বিভিন্ন আলোচনী আৰু অন্যান্য মাধ্যমত প্ৰকাশ পোৱা মোৰ প্ৰবন্ধ, কথিকা, ভাষণ আৰু আলেখ্য আদিৰ অন্ততঃ কিছুমানে ৰসজ্ঞ সমাজৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰাৰ উমান পাই স্বাভাৱিকতে উৎসাহিত বোধ কৰিছিলোঁ। বিষয়-বস্তুৰ সামঞ্জস্য ৰক্ষা কৰি সেইবোৰৰ ভিতৰৰ পৰা নিৰ্বাচিত প্ৰবন্ধ-পাতি সন্নিবিষ্ট কৰি এলানি সঙ্কলন গ্ৰন্থৰূপত প্ৰকাশ কৰাৰ কথা আজি কিছুদিনৰ পৰা মনলৈ আহিছে: ‘ব্যক্তি, সংস্কৃতি ইত্যাদি’ পৰিকল্পিত গ্ৰন্থলানিৰ প্ৰথমখন। এই গ্ৰন্থত অন্তৰ্ভুক্ত বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন উদ্দেশ্য আৰু প্ৰয়োজনত ৰচিত লেখাসমূহক ৰচনাৰ কালক্ৰম অনুসৰি নসজাই বিষয়-বস্তুৰ সঙ্গতি অনুসৰি সজাবৰ যত্ন কৰা হৈছে আৰু আৱশ্যক বুজি সেইবোৰৰ পৰিৱৰ্তন-পৰিবৰ্ধন সাধন কৰা হৈছে। (গ্ৰন্থৰ শেষত ৰচনা-সমূহৰ প্ৰকাশ সম্বন্ধীয় প্ৰাসঙ্গিক তথ্যৰ টোকা সন্নিবিষ্ট কৰা হৈছে।) তথাপিও গাঁথনিত কিছু শিথিলতা থাকি যোৱাটো স্বাভাৱিক।

গ্ৰন্থপীঠৰ উৎসাহী স্বত্বাধিকাৰী শ্ৰীনীহাৰেন্দ্ৰ চৌধুৰী এই সঙ্কলনটিৰ প্ৰকাশৰ দায়িত্ব লবলৈ আগ বাঢ়ি আহি মোৰ আন্তৰিক ধন্যবাদৰ পাত্ৰ হৈছে। শ্ৰীচৌধুৰীৰ লগত এই ক্ষেত্ৰত যোগাযোগ ঘটোৱাৰ কৃতিত্ব গোৱালপাৰা কলেজৰ অধ্যাপক শ্ৰীৰবীন্দ্ৰ নাৰায়ণ চৌধুৰীৰ— যাৰ ওচৰত মই বিশেষভাৱে কৃতজ্ঞ। মই কৃতজ্ঞ সেইসকলৰ ওচৰতো যিসকলে এই সঙ্কলনত অন্তৰ্ভুক্ত প্ৰবন্ধ আদি ৰচনা কৰাত, প্ৰকাশ কৰাত আৰু এইবোৰক লৈ গ্ৰন্থৰূপ দিয়াত বিভিন্ন ধৰণে উৎসাহ আৰু পৰামৰ্শ আগ বঢ়াইছে। সক্ৰিয় আগ্ৰহেৰে সততে অনুকূল মানসিক পৰিৱেশ অটুট ৰখাত মোৰ গৃহিণী আৰু ল'ৰা-ছোৱালীকেইটিৰ বৰঙণিও কম নহয়। অতি কম সময়ৰ ভিতৰত যত্নেৰে ছপাৰ কাম কৰি দিয়া বাবে ভাৰত প্ৰেছৰ মালিক আৰু কৰ্মীসকলৰো শলাগ ল'ব লাগিব। শলাগ লওঁ বেটুপাতৰ শিল্পী শ্ৰীমান ধ্ৰুব ডেকাৰো।

শ্ৰদ্ধেয় ড' মহেশ্বৰ নেওগ চাৰে 'কৰাপাটৰ লেখা'ৰে আশিস-নিৰ্মালি দি মোক অনুপ্ৰাণিত কৰিছে ঃ তেখেতৰ ওচৰত মোৰ ঋণ গভীৰ।

গ্ৰন্থখনিয়ে পাঠকসমাজৰ সমাদৰ পালে কৃতাৰ্থ মানিম।

লোক-সংস্কৃতি গৱেষণা বিভাগ,
গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়-৭৮১০১৪ শ্ৰীবীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত।
১ আগষ্ট, ১৯৮৫

সূচী-পত্ৰ

বিষয়	পৃষ্ঠা
কথাপাটৰ লেখা	’০১—’০২
পাতনি	’০৩—’০৪
শঙ্কৰদেৱৰ শিল্পী-সত্তা আৰু শিল্প-ভাৱনা …	১—১৩
সত্ৰীয়া সঙ্গীত-পদ্ধতি … … …	১৪—৩৮
অসমত নৱ-বৈষ্ণৱ আদৰ্শ আৰু সংগঠন ঃ সাম্প্ৰতিক সামাজিক পৰিস্থিতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত …	৩৯ —৪৫
এক অনন্য কণ্ঠস্বৰ ঃ দয়াল চন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰ …	৪৬—৫২
বীৰ-পূজা ঃ সংস্কৃতি ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ … …	৫৩—৫৯
অসম, ভাৰত আৰু বিশ্ব ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাত …	৬০—৭৬
জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সঙ্গীত-চিন্তা ঃ প্ৰয়োগ আৰু প্ৰকাশৰ দাপোণত …	৭৭—৯৮
অম্বিকাগিৰীৰ গান … … ….	৯৯—১১৫
প্ৰমথেশ-প্ৰতিভা-প্ৰসঙ্গ … … …	১১৬—১২৪
কলাৰ ক্ষেত্ৰত পৰম্পৰা আৰু পৰম্পৰা-অতিক্ৰমণ ঃ বিষয়-বস্তু আৰু ৰীতিৰ প্ৰয়োগৰ প্ৰসঙ্গত দু-আষাৰমান	১২৫—১৩১
সত্তাৰ সঙ্কট আৰু লোকায়ত পৰম্পৰাৰ পুনৰুত্থান …	১৩২ —১৩৯
সাক্ষৰতা, শিক্ষা আৰু আমাৰ জীৱন-ধাৰা …	১৪০—১৪৪
পৰিশিষ্ট	১৪৫—১৪৬

মোৰ
সহধৰ্মিণীৰ হাতত,
যাৰ
সহধৰ্মিণী ৰূপত
পাওঁ
নিভৃত প্ৰেৰণা… …

বী. দ.

শঙ্কৰদেৱৰ শিল্পী-সত্তা আৰু শিল্প-ভাৱনা

আৰু গীত কৰি গোটাই লিখিলে বাৰেও কুৰি, কমলা গায়নে নিলে আৱৰাবলৈ, চ'ত মহা বন পোৰা বতাহত ঘৰ পোৰাত পুৰিলে। গুৰুজনে খেদকৈ বোলে, ৰবা পো, অনেক শ্ৰম কৈ গীতখানি কৈলো, পুৰিলে। গীত কিছু কৰা, আমি নকৰো আৰু। তেহে শ্ৰীমাধদেৱে গুৰু বাক্য ধৰি কৰিছে। আতৈ সবৰ মুখত বোৱা আগে শুৰি ৰিহা গাৰি ক্ৰমে দি মাজত চোট আতাই গীত কৈলে নকুৰি-এঘাৰটা বৰগীত, ছয় ৰসে, 'চোৰচাতুৰী।

কথা-গুৰুচৰিতত থকা এই বিৱৰণত শঙ্কৰদেৱে ৰচনা কৰা গীতৰ সংখ্যা, সেইবোৰৰ শোকাৱহ বিপৰ্য্যয়, মাধৱদেৱৰ দ্বাৰা 'আতৈসবৰ মুখত বোৱা' শঙ্কৰ-ৰচিত গীতৰ ৰক্ষণ আৰু মাধৱ-দেৱৰ নিজৰ গীত-ৰচনা—এই সকলো বিষয়ে মূল্যবান তথ্য যিদৰে আছে, সেইদৰে আছে এটি সূক্ষ্ম সুকুমাৰ শিল্পী-মনৰ নিভৃত কোণৰ গোপন বেদনাৰ সংবাদ। সেই শিল্পী-মন শঙ্কৰদেৱৰ ঃ নিজৰ অতি প্ৰিয় শিল্প-সৃষ্টিৰ অকাল আৰু অপ্ৰত্যাশিত বিলয়ত বিহ্বল ব্যথিত-হৃদয় এক স্ৰষ্টাৰ অসহায় বেদনাই যেন ধ্বনিত হৈছে শঙ্কৰদেৱৰ এই খেদোক্তিত—"অনেক শ্ৰমকৈ গীতখানি কৈলো, পুৰিলে।"

সঁচাকৈ, বহু শ্ৰম, বহু সাধনা, বহু আকাঙ্ক্ষা, বহু উদ্বেগ জড়িত হৈ থাকে একোজন সূক্ষ্মদৰ্শী শিল্পীৰ একো একোটি সচেতন সৃষ্টিৰ লগত। মাতৃগৰ্ভত স্থিতি পোৱাৰ পৰা স্তৰে স্তৰে হেঁপাহ আৰু প্ৰত্যাশা, কষ্ট আৰু আশঙ্কা, আত্মদান আৰু আত্মনিগ্ৰহৰ সংযোগত লালিত-বৰ্দ্ধিত হৈ প্ৰচণ্ড জন্ম-বেদনাৰ মাজেৰে শিশু-ৰূপে ভূমিষ্ঠ হোৱাৰ ভ্ৰূণৰ যি ইতিহাস, সেই একেই ইতিহাস একো একোটি মহৎ শিল্পসৃষ্টিৰো, তাৰ পৰিকল্পনাৰ পৰা চূড়ান্ত ৰূপায়ণলৈ। আৰু নিজৰ শিশুৰ অকাল অপঘাত মৃত্যুত জন্মদাত্ৰী মাতৃৰ হৃদয়ৰ

য়ি ব্যথা, নিজৰ সৃষ্টিৰ অপ্ৰত্যাশিত অৱলুপ্তিত শিল্পস্ৰষ্টাৰ ব্যথাও তাৰেই অনুৰূপ। শঙ্কৰদেৱৰ আলোচ্য উক্তিত মূৰ্ত হৈ উঠিছে সেই অনিৰ্বচনীয় ব্যথা, আৰু তাতেই প্ৰকাশ পাইছে শঙ্কৰদেৱৰ শিল্পী-সত্তাৰ স্বকীয়তা।

এই কথা তৰ্কাতীত যে শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰথম আৰু প্ৰধান ভূমিকা আছিল ধৰ্মগুৰু হিচাপে। সাহিত্য, সঙ্গীত, নৃত্য, নাট্য, চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য্য, স্থাপত্য আদি বিভিন্ন কলা-মাধ্যমৰ মাজেদি তেওঁৰ অমিত প্ৰতিভাৰ যি স্ফুৰণ হৈছিল, তাৰ মুখ্য চালিকা শক্তি আছিল কৃষ্ণ-ভক্তি প্ৰচাৰৰ প্ৰতি তেওঁৰ ঐকান্তিক নিষ্ঠা। তথাপি, তেওঁৰ আদৰ্শৰ অনুগামী চৰিতকাৰসকলৰ পৰাও তেওঁৰ জীৱন আৰু কৰ্মৰ যি বিচিত্ৰ বিৱৰণ আমি পাওঁ, তাৰ মাজেদি উদ্ভাসিত হৈ উঠে তেওঁৰ ধৰ্মীয় সত্তাৰ পৰিপূৰক হিচাপে তেওঁৰ অসাধাৰণ শিল্পী-সত্তাৰ অপৰূপ ছবি।

অন্য কথা, ধৰ্মই সদায় কলা-সৃষ্টিক প্ৰেৰণা, উৎসাহ আৰু সংস্থান যোগাই আহিছে, আৰু পৃথিৱীৰ সৰ্বকালৰ কিছুমান শ্ৰেষ্ঠ কলা-কৃতিয়ে জন্ম লাভ কৰিছে ধৰ্মীয় অনুপ্ৰেৰণা বা পৃষ্ঠপোষকতাত। তথাপি শঙ্কৰদেৱৰ দ্বাৰা প্ৰদৰ্শিত ধৰ্মপথৰ বিশেষত্ব এইখিনিতে যে ইয়াত আধ্যাত্মিক চেতনাৰ লগত শিল্প-চেতনা অতি নিবিড়-ভাৱে একাত্ম হৈ গৈছে, আৰু এটাক বাদ দি আনটোৰ অস্তিত্ব কল্পনা কৰাও টান। শঙ্কৰদেৱৰ ক্ষেত্ৰত শিল্প-কলা আনুষ্ঠানিক ধৰ্মৰ আভাৰহ নহয়, বৰং ই আধ্যাত্মিকতাৰ অঙ্গস্বৰূপ। সেই কাৰণেই তেওঁৰ অসাধাৰণ শিল্পী-সত্তাই ধৰ্মগুৰুসুলভ তেওঁৰ আধ্যাত্মিক সত্তাকণো ম্লান বা খৰ্বিত কৰা নাছিলই, তাক অধিক উজ্জ্বল আৰু পূৰ্ণাবয়ৱ ৰূপহে প্ৰদান কৰিছে। বৰং ক'ব পাৰি যে তেওঁৰ কলা-সৃষ্টিৰ মাজেদি, তেওঁৰ সৌন্দৰ্য্য-চেতনাৰ মাজেদিয়েই তেওঁৰ মানৱিক আৰু আত্মিক উৎকৰ্ষৰ সান্নিধ্য অনুভৱ কৰিব পাৰি।[১]

---

১ অৱশ্যে ইয়াৰ দ্বাৰা এইটো নুবুজায় যে ধৰ্ম আৰু কলাৰ মাজতে শঙ্কৰদেৱৰ ব্যক্তিত্বৰ পূৰ্ণ ৰূপ প্ৰকাশ পাইছে। তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ দীপ্তি বিস্ময়জনকভাৱে বহুধাবিচ্ছুৰিত। আৰু এই সকলোৰে মাজেদি মূৰ্ত হৈ উঠিছে তেওঁৰ সুসংবদ্ধ সুসংহত সাৰ্বভৌম মানৱিক সত্তা। "শঙ্কৰদেৱতেই মানুহৰ আধ্যাত্মিক, মানসিক আৰু বাস্তৱিক এনে মহাবিকাশ দেখিবলৈ পোৱা

এতিয়া আমি আৰম্ভণিৰ প্ৰসঙ্গটোলৈ ঘূৰি গৈ তাক বিশ্লেষণ কৰি চাব পাৰোঁ। যদি অকল ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ মাধ্যম হিচাপেই শঙ্কৰদেৱে গীত ৰচনা কৰিছিল, তেনেহলে স্বাভাৱিকতে প্ৰশ্ন উঠিব: শঙ্কৰদেৱৰ দৰে এজন অসাধাৰণ সৃষ্টিক্ষম পুৰুষৰ বাবে তো বাৰ কুৰি কিয়, আৰু বহু কুৰি গীত ৰচনা কৰা অসম্ভৱ নাছিল। তেনেহলে কিয় তেওঁ তাকে নকৰিলে? কিয় তেওঁৰ এই সখেদ সিদ্ধান্ত—"আমি নকৰোঁ আৰু"? যদি আমি আগতে উল্লেখ কৰাৰ দৰে শঙ্কৰদেৱৰ শিল্পী-মনৰ অস্তিত্বক স্বীকাৰ কৰোঁ, তেনেহলে এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰি দূৰলৈ যাব নালাগে: গীতসমূহে শঙ্কৰদেৱৰ মনৰ বহুখিনি ঠাই আগুৰি আছিল।[2]

গৈছে আৰু এই তিনিওৰে সামঞ্জস্য আৰু সমতা দেখা যায়। সেইহে ক'ব খোজোঁ যে শঙ্কৰদেৱৰ দৰে প্ৰতিভা পৃথিৱীত বিৰল। তেওঁ মানুহৰ পূৰ্ণ সংস্কৃতিৰ প্ৰতীক।" জ্যোতিপ্ৰসাদ ('নতুনৰ পূজা')।

[2] উল্লেখ কৰিব পাৰি যে শঙ্কৰদেৱৰ চিত্ৰ, নাট্য, নৃত্য আদিয়ে সাধাৰণ লোকক 'আশ্চৰ্য্য অদ্ভুত' কৰি অভিভূত আৰু আকৰ্ষিত কৰাৰ নানান বৰ্ণনা চৰিতপুথিত আছে। কিন্তু শঙ্কৰদেৱৰ গীতৰ আকৰ্ষণীয়তা আৰু জনপ্ৰিয়তাৰ যি চিত্ৰণ পোৱা যায়, তাৰ পৰাই কলাসৃষ্টি হিচাপে তেওঁৰ গীতৰ অনন্যতাৰ আভাস পোৱা যায়। নাৰায়ণ দাস ঠাকুৰ আতাই শঙ্কৰদেৱক বিচাৰি আহোঁতে খাগৰি কাটি থকা ভকতৰ মুখত শঙ্কৰদেৱৰ গীত শুনি তেওঁলোকৰ পৰাই শঙ্কৰদেৱৰ থকা ঠাইৰ বাতৰি লৈছিল। ৰসিক আৰু বিদগ্ধজনৰ ওপৰত শঙ্কৰদেৱৰ গীতৰ প্ৰভাৱৰ সুন্দৰ নিদৰ্শন পোৱা যায় এই কথাত যে শাস্ত্ৰজ্ঞ, কলানুৰাগী চিলাৰায় তেওঁৰ পত্নী কমলাপ্ৰিয়াৰ মুখত শঙ্কৰদেৱৰ গীত শুনিয়েই গুৰুজনাৰ ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈ পৰে আৰু পিছলৈ তেওঁৰ একান্ত অনুৰাগী, গুণমুগ্ধ আৰু বিশ্বস্ত পৃষ্ঠপোষক হয়। কথা-গুৰুচৰিতত এইদৰে আছে: 'ছোট যুৱৰাজ চিলাৰায় বেহাৰ নগৰে ৰাজ্য ধৰি পালি পাচি প্ৰবৰ্ত্তাই আছে। একাদিনা ৰাজা মৃগয়া কৰিতে গৈছিল। গৃহে এল পত্নী মুখ্য আপী সবাতে কয়। সবেও একত্ৰ হৈ ৰহিল, ভাম্‌লী চ'ৰাতে আইক মধ্য কৈ গীত গোৱাইছে। চাৰণদাৰত শব্দ তুলি থৈলে

'পামৰ মন, ৰাম চৰণ চিত্ত দেহু
অথিৰ জীৱন ৰাম মাধৱকেৰি নাম
মৰণ সমল লেহু।'

এই গীত গাইছিল, কোকিল সুৰতো অধিক। ৰাত ৰাজা শুনিলোহি। আন সাঁজনী সবেও ৰাতাই উঠি গ'ল, আই লাবী, নকল। বোলে গীত যে গাইছিলা, কোনে কৰা? বোলে আমাৰ বৰ আতা। ৰাজা শঙ্কাত

শঙ্কৰদেৱৰ কাৰণে তেওঁৰ একো একোটি শিল্প-সৃষ্টি অকল আত্মপ্ৰকাশৰ মাধ্যমেই—means to an end—নাছিল, আছিল একোটি স্বতন্ত্ৰ লক্ষ্যও—end in itself। তেওঁৰ কাৰণে প্ৰতিটো শিল্প-ৰচনাৰ একোটাহঁত স্বতন্ত্ৰ সত্তা আছিল, যি সাধাৰণ্যৰ মাজত হেৰাই যাবলগীয়া নাছিল। সেইবিলাকৰ লগত যিদৰে সৃষ্টিৰ উত্তেজনা আৰু আনন্দ জড়িত আছিল, সেইদৰে আছিল স্ৰষ্টাৰ সম্পূৰ্ণ বিশ্বাস আৰু শ্ৰমসাধ্য আত্মনিয়োগৰ সততা। শিল্পীৰ সাধাৰণ অহমিকাৰ পৰা নহয়, নিজৰ কৃতিৰ প্ৰতি থকা আন্তৰিক সততাপূৰ্ণ দায়শীলতা বা commitment-অৰ পৰাই শঙ্কৰদেৱে নিশ্চয় বিশ্বাস কৰিছিল যে তেওঁৰ একো একোটি কৃতিৰ 'বৈ যোৱাৰ' অধিকাৰ আছিল। এই কথা প্ৰতীয়মান হয় কথা-গুৰুচৰিতত থকা অন্ততঃ দুটা উদাহৰণৰ পৰা, যিদুটা আমি তলত উদ্ধৃত কৰিছোঁ ঃ

> আৰু গোবিন্দ গুৰুএ তিনিটা কুহি মাছ নিএ একাদশীত। দেখি মহাপুৰুষ গুৰু বোলে, গোবিন্দ, দেখোঁ আজি একাদশী, তিনি কুহি লৈছা। বোলে বাপ, তোমাথেৰ পদে দেখোঁ কৈছে—"নপাই একাদশী উপবাসে, নপাএ মোক যোগ সন্ন্যাসে।" তেহে মহাপুৰুষ গুৰু বোলে ৰমানন্দৰ মাক, একাদশ শাস্ত্ৰখান আনা; পদটো কাটি গুচাওঁ। অ' আমি পদ কৰিলোঁ জীৱ তৰিবাৰ কাৰণে, কেনেকৈহে বুজিছে দহো। এই বুলি নৰনি ধৰিলে, পাছে ঠাকুৰ আতা বোলে, বাপ, কাটিব নালাগে। পাছে গুৰুজনে বোলে, নাৰায়ণ দাস, অনেক শ্ৰমকৈ অৰণ্য কাটি পদ কৰিছোঁ। আজি পদটি তোমাৰ পৰাহে ৰ'ল।

আৰো ঃ

> আৰু এদিন কাবলা বাঢ়ৈ আহি সেৱা কৰিলেহি। গুৰু-জনে বোলে বাঢ়ৈ, তুমি হনু অনাচাৰে প্ৰবৰ্ত্তা, হয়নে? বোলে, বাপ, তোমাৰে পদে দেখোঁ কৈছে
>
> "লোভ, মোহ, কাম, ক্ৰোধ, বিষয় আক্ৰোশ।
> মোৰ ভকতক নোচোএ একো দোষ।"

গোৱাই পদদ শুনিলে, মহাপণ্ডিত শংকৰৰ অৰ্থে মাজি ধৰ। পাছে ৰাজা ডিংগা নতৰে আহি মহাপুৰুষ দেৱক ভালকৈ কাতৰকৈ নিয়াই ... হাঁকিয়ে থাকি ... নহ, ... এসাৰ যি ... হ'ল।"

তোক বোলা যায়, "দুৰাচাৰো ভক্ত নুহি দুষ্ট।" শুনি গুৰু বোলে ৰমানন্দৰ মাক একাদশ শাস্ত্ৰখানি আনা। আমি পদ কৰিছোঁ অনেক প্ৰবন্ধকে জীৱ তাৰিবৰ কাৰণে। এইমতে বুজিলে দুখভৰে পৰিব গুচাবহে লাগে কাটি। পাছে ঠাকুৰ আতা বোলে বাপ, পদ কটা নাযাব। সেয়েহে ৰাখিছে আমাক।[৩]

শঙ্কৰদেৱৰ শিল্প-প্ৰতিভা আৰু শিল্পীসুলভ মানসিকতাৰ পৰিচয় সিঁচৰতি হৈ আছে তেওঁৰ শিল্প-কৃতিসমূহত ; সেইবোৰৰ ভিতৰেদিয়েই পৰোক্ষভাৱে তেওঁৰ শিল্প-ভাৱনা আৰু নান্দনিক চেতনাৰো আভাস নিশ্চয় পোৱা যায়। বিশেষকৈ শঙ্কৰদেৱৰ সাহিত্য-কৃতিৰ অন্তৰঙ্গ বিচাৰৰ মাজেদি তেওঁৰ সাহিত্যৰ কলাগত উৎকৰ্ষ আৰু তেওঁৰ সাহিত্য-বিচাৰৰ বিচক্ষণতা সম্পৰ্কে তাত্ত্বিক আলোচনা আৰু সুচিন্তিত মূল্যায়নো ভালেখিনি হৈছে।

শঙ্কৰদেৱৰ শিল্প-চেতনাৰ বিষয়ে যথেষ্ট কৌতূহলজনক তথ্য পোৱা যায় বিশেষকৈ তেওঁৰ কাব্য-কৃতিৰ ভিতৰৰ পৰা আৰু তেওঁৰ জীৱন-চৰিতত থকা কবিতাৰ লগত জড়িত কিছুমান সমলৰপৰা।

কৃষ্ণৰ কিঙ্কৰ শঙ্কৰ যে কবিযশোপ্ৰাৰ্থীও আছিল—এই তথ্যই তেওঁৰ ৰচনাৰ অ'ত ত'ত দেখাদেখিকৈ ভুমুকি মাৰিছে। একাধিক ঠাইত তেওঁ নিজকে কবি বুলি বৰ্ণিত কৰিছে ; যেনে, "ভাগৱত পদ ছবি ৰচিলা শঙ্কৰ কবি" ; আকৌ, "কৃষ্ণৰ কিঙ্কৰ সেৱি ৰচিলা শঙ্কৰ কবি।" (ভাগৱত, দশম স্কন্ধ)

ভক্তিৰসৰ প্ৰতি ঐকান্তিকতাৰ লগে লগে শঙ্কৰদেৱৰ মানসত যে কাব্য-জিজ্ঞাসাও প্ৰায় সমানে প্ৰবল আছিল তাৰ প্ৰমাণ পোৱা

---

৩ গীত-পদৰ মাজেদি ৰচনাকাৰীৰ কীৰ্তিৰ যি প্ৰকাশ বা প্ৰচাৰ হয়, তাত গুৰুজনাই মূল্য নিদিছিল বুলি ক'ব নোৱাৰি। মাধৱদেৱে কৰা শংকৰ-প্ৰশস্তিৰ এটা দিশে ভালেকে ইংগিত কৰে—"গীত কবিত্ব গুণে শংকৰদেৱৰ কীৰ্তি গয়ো বহু দূৰ।" নিজৰ ৰচিত গীত-পদৰ লগত নিজৰ নামযুক্ত ভণিতা সন্নিবিষ্ট কৰি সেইবোৰক চিহ্নিত কৰা বিষয়তো যে গুৰুজনা সম্পূৰ্ণ উদাসীন নাছিল তাক কথা-গুৰুচৰিতৰ অন্ততঃ এটা বৰ্ণনাৰ পৰা জানিব পাৰি : "আৰু গায়ন কেহো আইভৰে গীতৰ প্ৰসঙ্গ কৰে নিতে, এহেৰ পৰা গাই ভণিতা খিনি এৰে। শুনি গুৰুজনে বোলে, কেহো, ভণিতা বাবৰ নুশুনো। বোলে বাপ, তোমা মোৰ কোটি ব্ৰহ্মাণ্ডৰ ঈশ্বৰ, তোমা মো দাস, মুকুধ, পাৰলে কেনেবা লাগে, তাতে এৰো। বোলে মোক বিধাতায়ো তিনিও বাজাত প্ৰকাশ কৰিছে, তাকে ঢাকা তুমি ? তেহে গাব ধৈলে তাৰ পৰা।"

যায় মাধৱ কন্দলিক তেওঁ দিয়া সেই বিখ্যাত শ্ৰদ্ধা-প্ৰশংসা-মিশ্ৰিত আখ্যাত—'পূৰ্ব কবি অপ্ৰমাদী'। নব-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ ভক্তি-কেন্দ্ৰিকতাৰ লগত খাপ খোৱা বিধৰ নোহোৱা সত্ত্বেও, আৰু অনন্ত কন্দলিৰ দ্বাৰা নতুন আদৰ্শত ৰামায়ণ-ৰচনা তেওঁৰ অনভিপ্ৰেত নোহোৱা সত্ত্বেও মাধৱ কন্দলিৰ 'কবিতা শাস্ত্ৰ' খন—মন কৰক, কবিতা শাস্ত্ৰ—'তুচ কৈ চকা'ৰ প্ৰয়াসক পূৰ্ব কবিৰ কাব্যগুণমুগ্ধ শঙ্কৰদেৱে সহজভাবে ল'ব পৰা নাছিল। সেয়েই মাধৱদেৱক সহযোগী হিচাপে লৈ নিজেই মাধৱ কন্দলিৰ ৰামায়ণত 'আগে শুৰি ৰিহা গাৰি দি' তাত নিজৰ অনুমোদনৰ ছীল-মোহৰ মৰাৰ তৎপৰতা—যাতে ভৱিষ্যতৰ কাব্যপ্ৰেমীসকলৰ বাবে মাধৱ কন্দলিৰ 'কবিতা শাস্ত্ৰ'ৰ প্ৰতিষ্ঠা ক্ষুণ্ণ নহয়। এই কাৰ্য্যই শংকৰদেৱৰ গুণগ্ৰাহিতা আৰু উদাৰতাৰ লগতে তেওঁৰ কাব্যমমিতাৰো পৰিচয় বহন কৰে।

কবিতা শঙ্কৰদেৱৰ কিমান প্ৰিয় আছিল তাক চৰিতত বৰ্ণিত অন্ততঃ দুটা ঘটনাৰ পৰা সুন্দৰকৈ বুজিব পাৰি। তাৰে প্ৰথমটো বহু-আলোচিত আৰু এতিয়া প্ৰায় সৰ্বজনবিদিতঃ

শঙ্কৰদেৱে কামৰূপলৈ অহাৰ পিছত নাৰায়ণদাস ঠাকুৰ আতাৰ পৰা তেওঁ এই অঞ্চলৰ গণ্য-মান্য ব্যক্তিসকলৰ সম্ভেদ লোৱাৰ সময়ত পীতাম্বৰ কবিৰ নাম শুনাইছে, আৰু শঙ্কৰদেৱে সুধিছে, পীতাম্বৰে কি কবিতা কৰে? পীতাম্বৰে কৰা কবিতাৰ নমুনা শুনি শঙ্কৰদেৱে দিয়া মন্তব্যৰ অন্য এক তাৎপৰ্য্য আছে, আৰু তাক এই নিবন্ধৰ স্থানান্তৰত আলোচনা কৰা হৈছে। কিন্তু এইমাত্ৰ আমাৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয় হ'ল শঙ্কৰদেৱৰ কবিতা-প্ৰীতি, আৰু সিয়েই প্ৰতিফলিত হৈছে শঙ্কৰদেৱৰ এই সকৌতূহল প্ৰশ্নতঃ পীতাম্বৰে কি কবিতা কৰে?

দ্বিতীয় উদাহৰণটো অধিক চিত্তাকৰ্ষক। এদিন মাধৱদেৱ, নাৰায়ণদাস ঠাকুৰ আতা আৰু জয়ন্তি মধাইৰে সৈতে নাৱেৰে গৈ থাকোঁতে এঠাইত লুইতৰ চাপৰিত নাও ৰখাই শঙ্কৰদেৱে কৈছে, "বোলে, বৰাপোএও কতক কবিতা কৰা, নাৰায়ণ দাসেও কৰা, মধাএও কৰা।" গুৰুৰ কথা অনুসৰি তিনিওগৰাকীয়ে কবিতা কৰিছে। সেইবোৰ শুনাৰ পিছত শঙ্কৰদেৱে যিখিনি মন্তব্য

দিছিল তাত কাব্য-সৃষ্টিৰ—আৰু সাধাৰণভাৱে কলা-সৃষ্টিৰ-নীতিৰ বিষয়ে তেওঁৰ কিছুমান বিচাৰ নিহিত আছে, আৰু এই নিবন্ধৰ পিছৰ ফালে আমি তাক আলোচনা কৰিছোঁ। কিন্তু ইয়াত আমি যিটো কথাৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিব খুজিছোঁ সেয়া হ'ল শঙ্কৰদেৱৰ কবিতাৰ প্ৰতি থকা অনুৰাগ আৰু তেওঁৰ দ্বাৰা কবিতাৰ পৰিৱেশ-সৃষ্টি। নদীৰ বুকুত, নাৱৰ ওপৰত এক দিকপাল কলা-স্ৰষ্টা আৰু কলা-ৰসিকৰ অনুৰোধত তিনিজন বিভিন্ন স্তৰৰ কাব্যপ্ৰয়াসীৰ তাৎকালিক কাব্যসৃষ্টি আৰু সেইসম্পৰ্কে সেই মহাবিজ্ঞ কলাকাৰৰ সুচিন্তিত মন্তব্যপ্ৰদান— এই দৃশ্যটো কল্পনা কৰিলেও ৰোমাঞ্চিত হ'ব লাগে। এই 'কবিতাৰ বৈঠক'ত বিষয়-বস্তু যিয়েই নাথাকক (নব-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ পুৰোধা ব্যক্তিকেইগৰাকীৰ ভিতৰত বিষয়-বস্তু যে আধ্যাত্মিক-ধৰ্মী হ'ব, সেই কথা সহজেই অনুমেয়)—আচল কথা হ'ল, ইয়াৰ মুখ্য উদ্দেশ্য আছিল 'কবিতা কৰা'। আৰু তাৰ কেন্দ্ৰ আৰু উৎস আছিল শঙ্কৰদেৱ।

আমি আগতে উল্লেখ কৰি অহাৰ দৰে, ভক্তিৰসেই শঙ্কৰদেৱৰ কাব্যৰচনাৰ কেন্দ্ৰ-বিন্দু আছিল যদিও কাব্যৰসৰ গুৰুত্বকো তেওঁ উপেক্ষা কৰা নাছিল। কাব্য হিচাপে তেওঁৰ ৰচনাক উপাদেয় কৰিবৰ উদ্দেশ্যে শাস্ত্ৰৰ প্ৰতি আনুগত্য আৰু নিষ্ঠা অটুট ৰাখিও ঠায়ে ঠায়ে ৰহণ চৰোৱা কথাটো তেওঁ অস্বীকাৰ কৰা নাই। কিন্তু তাৰ বাবে তেওঁ অনুতপ্ত নহয়। বৰং, তেওঁৰ মতে, কাব্যৰসৰ খাতিৰত তেনে ৰহণ চৰোৱা কাৰ্য্য ক্ষমাৰ যোগ্য, কাৰণ—"ব্যাসো দেন্ত কথাত ৰঞ্জন"।

আৰু, "আন মহা কবিচয় কাব্যৰস নিবন্ধয়
তাক নিন্দে কোন সাধুজন?" (দশম)

ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধৰ আদি ছোৱাত 'শঙ্কৰ কবি'য়ে যেতিয়া ভাগৱতৰূপী ফলৰ অমৃতময় আনন্দ ৰসৰ বৰ্ণনা দিছে, তেতিয়া

---

* কবিতাৰ প্ৰতি শঙ্কৰদেৱৰ আকৰ্ষণৰ এটা আভাসৰ দৃষ্টান্ত আছে চৰিত পুথিত। এজনাকী চৰিতকাৰৰ মতে শঙ্কৰদেৱে আহোম ৰজা এৰি কোচৰজালৈ যাব খোজাৰ এটা কাৰণ আছিল ৰজা নৰনাৰায়ণৰ গীত, কাব্য আদিৰ লগত থকা আত্মীয়তা।

এঠাইত কৈছে—

"কৰা পান ইটো যাৰ আছে ভাগ্য যিটো
ৰস বিভাৱনত চতুৰ ।"

ৰসবিভাৱনত অৰ্থাৎ ৰসৰ আস্বাদনত যি চতুৰ বা পাৰদৰ্শী, অমৃতময় আনন্দৰসপূৰ্ণ ফল পানৰ ভাগ্য তেওঁৰেইহে। আমাৰ ধাৰণা হয়, ইয়াত ৰস আৰু ৰসপানৰ কথা কওঁতে শঙ্কৰদেৱে সম্ভৱতঃ তেওঁৰ বক্তব্য অকল ভাগৱতৰ ৰসতেই সীমিত ৰখা নাছিল, সকলো আনন্দময় ৰসকেই তেওঁ সামৰি লৈছিল। কাৰণ, ৰস আস্বাদনৰ এই মূল কথাটো কাব্যকে ধৰি সকলো কলাৰসৰ ক্ষেত্ৰতে সঁচা ঃ ৰস-সন্ধানীজনেহে ৰসৰ প্ৰকৃত উৎকৰ্ষ আৰু তাৎপৰ্য্য অনুধাৱন কৰে।

এইবাৰ আমি কাব্য—আৰু লগতে অন্যান্য কলা-মাধ্যমত—শঙ্কৰদেৱে সমৰ্থন কৰা কিছুমান আদৰ্শৰ কথা আলোচনাৰ বাবে ল'ম।

প্ৰথমতে পীতাম্বৰ কবি সম্পৰ্কিত শঙ্কৰদেৱৰ সেই বহু-পৰিচিত ঘটনাটোকে লোৱা হ'ক। "বিলাপ কৰিয়া কান্দে দেৱী ৰুক্মিণী, কোন অঙ্গে শুন দেখি নাইলা যদুমণি"—পীতাম্বৰৰ কবিতাৰ এই নমুনা শুনি শঙ্কৰদেৱে "সি শাক্ত তামসিক" বুলি যি বিৰূপ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰদৰ্শন কৰিছিল তাত শঙ্কৰদেৱৰ সাহিত্য-সমালোচকৰ ভূমিকা নিহিত আছে, এই কথাত সন্দেহ নাই। এই বিষয়ে ইতিমধ্যে ভালেখিনি আলোচনাও হৈছে। অৱশ্যে ইয়াৰ লগতে আমি আৰু এটা আনুষঙ্গিক প্ৰসঙ্গ তুলিব পাৰো। "কোন অঙ্গে শুন দেখি"ৰ অনুৰূপ শব্দ-চয়নেৰে প্ৰকাশ কৰা অভিব্যক্তিৰ লগতে স্বপ্নত সম্ভোগ কৰা কামকেলিৰ যথেষ্ট প্ৰকাশ্য বৰ্ণনা আছে অনন্ত কন্দলিৰ উষা-অনিৰুদ্ধ বিষয়ক পদত। এই অনন্ত কন্দলি শঙ্কৰদেৱৰ অনুগামী বৈষ্ণৱ ভক্তি-পৰম্পৰাৰ কবি আৰু তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত ভাগৱতৰ সেই অংশ শঙ্কৰদেৱৰ অনুমোদিত। ইয়াৰ দ্বাৰা এইটোৱেই প্ৰমাণিত হয় যে শঙ্কৰ-দেৱৰ এনে আপত্তি পীতাম্বৰৰ বিশেষ শব্দ-চয়ন, অভিব্যক্তি বা অৱস্থা-বৰ্ণনাৰ ক্ষেত্ৰত নহয়—ৰচনাৰ উদ্দেশ্য, অভিব্যক্তিৰ স্থান আৰু বৰ্ণনাৰ প্ৰসঙ্গৰ ক্ষেত্ৰতহে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতি ৰুক্মিণীৰ যি

আসক্তি তাত দৈহিক কামনাৰ স্থান নাই, কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক সত্তাৰ ওচৰতহে ৰুক্মিণীৰ আত্মসমৰ্পণ। সেই বাবে বৈষ্ণৱ ভক্তি-আদৰ্শৰ বিচাৰত ৰুক্মিণীৰ মুখত "কোন অঙ্গে খুন দেখি নাইলা যদুমণি" উক্তি গ্ৰহণযোগ্য নহয়, আৰু সেই বিচাৰতে পীতাম্বৰ "শাক্ত তামাসক"। কিন্তু অনিৰুদ্ধৰ প্ৰতি উষাৰ যি আকৰ্ষণ সি দেহজ কামজনিত, গতিকে সেই ঠাইত উষাৰ কামনাপূৰ্ণ উক্তি বিসদৃশ নহয়, বৰং অৱস্থাৰ সম্যক প্ৰকাশক। সেই কাৰণেই এই ৰচনাই শঙ্কৰদেৱৰ অনুমোদন পাইছে। কাম-পীড়িত শিৱৰ শঙ্কৰদেৱে নিজে দিয়া বৰ্ণনাও এই প্ৰসঙ্গত উল্লেখনীয়।

ধ্বনি-ব্যঞ্জনাও যে ৰচনাৰ বিশিষ্ট অৱস্থা প্ৰকাশৰ সহায়ক হ'ব পাৰে তাৰ এটা শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন পোৱা যায় শঙ্কৰদেৱৰ "শুন শুনৰে সুৰবৈৰী প্ৰমাণা" বৰগীতত। ইয়াত থকা "ঠাট প্ৰকট পটু কোটি কোটি কপি গিৰি গৰগৰ পদ ধাৱে"—এই অসাধাৰণ শব্দ-সংযোজনাৰে যুদ্ধ-যাত্ৰাৰ পৰিৱেশ সৃষ্টিত যি দ্ৰুতত্ব অনা হৈছে, তাক কোন ৰসগ্ৰাহীয়ে অস্বীকাৰ কৰিব?

এইদৰেই, ৰচনাৰ উদ্দেশ্য বা লক্ষ্য, ইয়াৰ বিভিন্ন অঙ্গৰ স্থান বা গুৰুত্ব, আৰু প্ৰসঙ্গৰ লগত ৰচনাৰ শৈলীৰ সঙ্গতি—এইবোৰৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি যে ৰচনাৰ বৈশিষ্ট্য নিৰ্দ্ধাৰিত হ'ব লাগে, সেই সম্পৰ্কে শঙ্কৰদেৱৰ ধাৰণাৰ সুস্পষ্ট আভাস পোৱা যায় গুৰুচৰিতত্তেই।

উদাহৰণস্বৰূপে, অনন্ত কন্দলিয়ে যেতিয়া ভাগৱতৰ কিছুমান অংশ পদত ভাঙনি কৰি শঙ্কৰদেৱক দেখুৱাইছিলহি, তেতিয়া সেই পদসমূহ পঢ়ি গুৰুজনাই দিয়া মন্তব্য এই সন্দৰ্ভত অতি তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। আমি কথা-গুৰুচৰিতৰ পৰা প্ৰাসঙ্গিক অংশ উদ্ধৃত কৰি দিছোঁ:

> অনন্ত কন্দলিয়ে উজানতে দশম, মধ্যম, শেষ পদকে সেৱা কৰিলেহি। গুৰুজনে চাই বোলে, বামুণী পুতেক, হুই টোকৰ মাৰিলা, বেল শিৰত নপৰিল, ভক্তি পৰ হ'ল ৰস, যুদ্ধত কৈলা দীৰ্ঘ।

অৰ্থাৎ, শঙ্কৰদেৱৰ মতে, ভক্তি-তত্বৰ আদৰ্শ লৈ ৰচিত কাব্যৰচনাত যদি ভক্তিৰ মহিমা বৰ্ণনাতকৈ যুদ্ধৰ বৰ্ণনা দীৰ্ঘ হয় তেন্তে সামগ্ৰিকভাৱে সেই ৰচনাৰ কলাসুলভ ভাৱসাম্যৰ

অভাৱ ঘটে। সেই বিচাৰতেই 'বামুণী পুতেক'ৰ ৰচনা শঙ্কৰদেৱৰ সম্পূৰ্ণ মনঃপুত হোৱা নাই।

হ্ৰস্ব-দীৰ্ঘৰ প্ৰসঙ্গত ক'ব পাৰি যে শঙ্কৰদেৱ আছিল পৰিমিতিৰ পক্ষপাতী ঃ হ্ৰস্ব কৰাৰ সম্ভাৱনা থাকোঁতে দীঘ কৰাৰ প্ৰৱণতাক তেওঁ সমৰ্থন নকৰিছিল। বঢ়োৱাতকৈ টুটোৱাৰ ক্ষমতাকহে তেওঁ অধিক কাম্য বুলি ভাবিছিল। জন্মপুৰাণৰ ভাঙনি কৰাৰ বিষয়টোলৈ শঙ্কৰ-মাধৱৰ মাজত হোৱা বাৰ্তা-বিনিময়ত শঙ্কৰদেৱৰ এই আদৰ্শ স্পষ্টকৈ প্ৰকাশ পাইছে ঃ

> গুৰুজনে বোলে ৰৱাপো, জন্মপুৰাণৰ শ্লোকখানি ৰাজা দিছে। পদ কৰি দিয়া যক। বোলে বাপ, কি কৈ কৰিম? বোলে কিয়, আমি কৰোঁ একা। বোলে আপুনি কৰে ঈশ্বৰ শক্তি। বোলে তোমাৰ জানো নহয় ঈশ্বৰ শক্তি? নিয়া, পাৰিবা। তেহে গুৰুবাক্য শিৰে ধৰি আনি কৰিলে। দিলেনি। গুৰুজনে চাই বোলে, তেও বোলা মোৰ ঈশ্বৰ শক্তি নাই। তেহে ··· হাতী মাৰি ভুৰুকাত ভৰোৱা আছি কেছে পুৰাতন আৰ্হি—বোলে আমি বঢ়াবহে পাৰোঁ, টুটাব নোৱাৰো, তুমি হ্ৰস্বে দীৰ্ঘে সবে পাৰা দহো?

অৰ্থাৎ, কম কথাত অধিক প্ৰকাশ—এয়েই হোৱা উচিত ৰচনাৰ আদৰ্শ। হাতী মাৰি ভুৰুকাত ভৰোৱাটো এটা প্ৰতীকহে মাত্ৰ; বাস্তৱত নহলেও, সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত, শিল্প কলাৰ ক্ষেত্ৰত, হাতী মাৰিও ভুৰুকাত ভৰাব পাৰি, ৰূপায়িতব্য বস্তু দীৰ্ঘ বা বৃহৎ হ'লেও তাক কলাসন্মত ভাবে হ্ৰস্ব বা ক্ষুদ্ৰ আকাৰত প্ৰকাশ কৰিব পাৰি। অকল সেয়েই নহয়, তেনে প্ৰকাশ-ৰীতিহে প্ৰশংসনীয় আৰু তেনে ৰীতি আয়ত্ত কৰিব পৰাটো প্ৰকৃত শিল্পীৰ বাবে কাম্য।

এই খিনিতে আমি আগতে উল্লেখ কৰা 'কবিতা কৰা' প্ৰসঙ্গটোলৈ আকৌ এবাৰ ঘূৰি যাব খুজিছোঁ, যিহেতু ইয়াৰ ভিতৰেদি কাব্যকে ধৰি সকলো মাধ্যমৰ কলা-সৃষ্টিৰ আদৰ্শ সম্পৰ্কে শঙ্কৰদেৱৰ বিচাৰ ব্যক্ত হৈছে বুলি ক'ব পাৰি। আলোচনাৰ সুবিধাৰ অৰ্থে আমি আগতে উদ্ধৃত কৰা অংশৰ পিছৰখিনি ইয়াত তুলি দিছোঁ ঃ

> ছোট আতা কৰিলে কবিতা গুৰুবাক্য শিৰে ধৰি "জয় গুৰু

শঙ্কৰ, জগত প্ৰখ্যাত । স্বৰ্গ, মৰ্ত্ত্য, পাতাল, অনন্ত অচ্যুত বৈকুণ্ঠ সমে ভেদি ; পৃথিৱী চন্দ্ৰ, সূৰ্য্য থাকে মানে ৰহিব ।" ঠাকুৰ আতা কৰিলে "জয় জয় অনাদি শঙ্কৰ মইতু দাসকু দাস । উজানৰ হন্তে আসি প্ৰাণপ্ৰভু নিকটে লৈলা বাস ।" মধাই কৰিলে, "বাউ ধৰ নামৰ বাচক শ্ৰীশঙ্কৰৰ ঘাটে । বাব নুবাৰু নামৰ বাচক বঠা নাইকিয়া হাতে ।" তেহে গুৰুজনে বোলে ৰবাপোৱে যি কবিতা কৰিলে, সাত পাতাল, স্বৰ্গ, বৈকুণ্ঠ ভেদি গ'ল । নৌকা চাদি উপচি গ'ল । বোলে ৰবাপো, বাৰ গুচা নাম ই ফুৰুৱাৰ হয় । বোলে বাপ, বাৰ দিয়া হ'ব, শঙ্কৰ তাকেৰি অংশ, আগে শঙ্কৰৰ অংশ দিছিল । নাৰায়ণ দাসৰ কবিতা নাও চপচপীয়া হ'ল । মধাইৰ কবিতাহে তলিতে লুকাল ।

এই যে "নৌকা চাদি উপচি যোৱা"—সি হ'ল ৰসসৃষ্টিত উপাদান বা উচ্ছ্বাসৰ আধিক্য ঘটা । অতিকথন বা অযথা বাহুল্য ৰসহানিৰহে কাৰণ হয় । আৰু বাব দিয়া হ'ল সীমাবন্ধন বা সংযমপ্ৰয়োগ । এনে সংযম বা restraint-অৰ অভাৱতে কলা-কৃতিয়ে ভাবসাম্য হেৰুৱায় । মাধৱদেৱে শঙ্কৰদেৱৰ এই ইঙ্গিত বুজি পাইছিল বাবেই লগে লগে 'বাৰ' দিছিল । খুব সম্ভৱ নাৰায়ণদাসৰ কবিতাত শঙ্কৰদেৱে উদ্দেশ্য আৰু সাধনৰ মাজত ভাবসাম্য দেখা পাইছিল বাবেই তাক "নাও চপচপীয়া" হোৱা বুলি মত দিছিল । আৰু মধাইৰ কবিতা যে "তলিতে লুকাল" তাৰ কাৰণ হয়তো তাত থকা পৰিশীলনৰ অভাৱ ।[৫]

বাহুল্য-বৰ্জন, সংযম-প্ৰয়োগ আৰু পৰিমিতি বোধৰ এই আদৰ্শ শঙ্কদেৱৰ শিল্প-সৃষ্টিৰ অন্যান্য ক্ষেত্ৰতো প্ৰতিফলিত হৈছে । বিশেষকৈ স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্য্যত শঙ্কদেৱৰ বাহুল্য-বৰ্জনৰ আদৰ্শক বৈপ্লৱিক বুলি অভিহিত কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদ শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰশংসাত পঞ্চমুখ হৈ উঠিছে । জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে অসমীয়া স্থাপত্য আৰু

---

[৫] শঙ্কৰদেৱৰ ৰচনাত কেইবাঠাইতো 'গ্ৰাম্য কথা'ৰ নিন্দাসূচক উল্লেখ আছে । এনে ধাৰণা কৰাৰ থল আছে যে 'গ্ৰাম্য' বিশেষণ শঙ্কৰদেৱে 'গাঁৱলীয়া' অৰ্থত নহয়, 'অমাৰ্জিত, অপৰিশীলিত' অৰ্থত হে ব্যৱহাৰ কৰিছিল । পৰিশীলিত আৰু মাৰ্জিত ৰুচিৰ পোষক হিচাপেই শঙ্কৰদেৱে 'গ্ৰাম্য' বা অমাৰ্জিত বস্তুৰ প্ৰতি অনীহা দেখুৱাইছিল যেন লাগে । এই বিষয়ে আৰু আলোচনাৰ অৱকাশ আছে ।

ভাস্কৰ্য্যতেই মহাপুৰুষ শ্ৰীশঙ্কৰদেৱৰ বৈপ্লৱিক সৃষ্টিৰ মনটো আটাইতকৈ বেছিকৈ প্ৰকাশ পাইছে।...... আজি-কালিৰ বিশ্ব-স্থাপত্য যি অলঙ্কাৰ-বৰ্জিত সৰলতাৰ আৰু বৈখিক সৌন্দৰ্য্যৰ আদৰ্শৰ, অসমীয়া নাম-ঘৰ তাৰ প্ৰাথমিক সংস্কৰণ বুলিব পাৰি।" ('নতুনৰ পূজা')। আকৌ : "আজি বিশ্বস্থাপত্যৰ যৌগিক সৰলতা আৰু স্তূপ সমাবেশৰ ৰচনা কৰিবৰ খোজা স্থাপত্যৰ সৌন্দৰ্য্যৰ আদিম প্ৰকাশ শ্ৰীশঙ্কৰৰ নামঘৰতেই মই দেখিছিলোঁ।" ('শিল্পীৰ পৃথিৱী')। সত্ৰৰ নাম-ঘৰৰ ভাস্কৰ্য্যতো জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখা পাইছিল শঙ্কৰদেৱৰ বৈপ্লৱিক শিল্প-চেতনাৰ প্ৰতিফলন—"তাৰ পিছত নাম-ঘৰৰ ভিতৰলৈ সোমাই দেখিলোঁ থাপনাখন দেখোন cubist design-অৰ। তাত অঁকা-বঁকাবোৰ কোনোটো impressionist, কোনোটো symbolist শিল্পীৰ আলেখ্যৰ দৰে।" ('শিল্পীৰ পৃথিৱী')। জ্যোতি প্ৰসাদে বহলাই ব্যাখ্যা নকৰিলেও বুজিব পাৰি যে তেওঁক নাম-ঘৰৰ থাপনা আৰু তাত থকা চিত্ৰৰ আৰ্হিবোৰৰ যি মৌলিক বৈশিষ্ট্যই ইমান অভিভূত কৰিছিল সেয়া হ'ল সেইবোৰত থকা সুপৰিকল্পিত সৰলতা আৰু সচেতন বাহুল্যবৰ্জন। তাৰ মাজেদিয়েই জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল অত্যাধুনিক কলা-শৈলীৰ লগত এইবোৰৰ সমধৰ্মিতা।

শঙ্কৰদেৱৰ শিল্প-চেতনাৰ আৰু এটা দিশৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি আমি এই আলোচনাৰ মোখনি মাৰিব খুজিছোঁ—সেয়া হ'ল জন-সংযোগৰ দিশটো। শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ দাৰ্শনিক বিচাৰেৰে সকলো জাতিকে, সকলো শ্ৰেণীকে আপোন কৰি লোৱাৰ তত্ত্বতো গ্ৰহণ কৰিছিলেই, তেওঁৰ কলা-সৃষ্টিকো তেওঁ খটুৱাইছিল জনসাধাৰণৰ লগত তেওঁৰ যোগাযোগৰ মহৎ উদ্দেশ্যত : শঙ্কৰদেৱৰ জীৱন আৰু কৰ্মৰ লগত পৰিচিত সকলোৱে এইখিনি জানে। কিন্তু শিল্পকলাৰ ক্ষেত্ৰত শঙ্কৰদেৱে যি উভয়মুখী চলাচল-- two-way traffic— কামত খটুৱাইছিল সিহে বিশেষভাৱে অনুধাৱনযোগ্য।

যি কোনো শিল্প-মাধ্যমতে শিল্প-স্ৰষ্টা আৰু শিল্প-উপভোক্তাৰ যোগাযোগ অপৰিহাৰ্য্য। সঙ্গীতকাৰে পাব লাগিব শ্ৰোতা, চিত্ৰকৰে দৰ্শক। প্ৰশ্ন হৈছে, এই শিল্প-উপভোক্তাৰ শ্ৰেণী আৰু সংখ্যা কেনে ধৰণৰ হ'ব? বহু সময়ত শিল্প-স্ৰষ্টা আৰু শিল্প-উপভোক্তা

উভয়ে সচেতনভাবে 'উচ্চ আৰু সূক্ষ্ম' বাতাৱৰণত বিচৰণ কৰে আৰু ফলত উল্লিখিত যোগাযোগ থাকে সেই উচ্চ আৰু সূক্ষ্ম বাতাৱৰণত সীমাৱদ্ধ। এতিয়া, শঙ্কৰদেৱৰ সৃষ্টিসমূহৰ উচ্চতা আৰু সূক্ষ্মতা যদিও সন্দেহৰ বহু উৰ্দ্ধত, এইটোও নিঃসন্দেহ যে শঙ্কৰদেৱে তেওঁৰ সৃষ্টিক উচ্চ স্তৰৰ মাত্ৰতে আৱদ্ধ কৰি ৰখা নাছিল। তেওঁ উচ্চ ধ্ৰুপদী শৈলীক যিদৰে আপোন কৰি লৈছিল, সেইদৰে জনসাধাৰণৰ 'নিম্ন' স্তৰৰ পৰাও অকাতৰে সৃষ্টিৰ বাবে সমল বুটলি লৈছিল। সেই সমলকে পৰিশীলিত কৰি নতুন ৰূপত তাকেই পুনৰ জনসাধাৰণক দান কৰিছিল। সেই কাৰণেই শঙ্কৰদেৱৰ সৃষ্টিত শাস্ত্ৰীয় আৰু লৌকিক উপাদানৰ, সৰ্বভাৰতীয় ধ্ৰুপদী পৰম্পৰা আৰু থলুৱা জনগোষ্ঠীসম্ভূত পৰম্পৰাৰ ইমান সুন্দৰ সমন্বয়। সেই কাৰণেই শঙ্কৰদেৱৰ শিল্প-কৃতিৰ সকলো শ্ৰেণীৰ, সকলো স্তৰৰ কাৰণে সমান আবেদন।

আৰু এটা কথা। শঙ্কৰদেৱে জনসাধাৰণৰ কাৰণেই তেওঁৰ শিল্প সৃষ্টি কৰিছিল সঁচা, কিন্তু জনতামুখী কৰিবলৈ গৈ তেওঁ সৃষ্টিক বা ৰুচিক নিম্ন স্তৰলৈ নমাই নিয়াৰ পৰা বহু আঁতৰত আছিল; বৰং তেওঁ জনসাধাৰণক ৰুচি আৰু ৰসগ্ৰাহিতাৰ উচ্চ স্তৰলৈ নিহে তেওঁৰ সৃষ্টিৰ লগত জনমানসৰ সংযোগ ঘটাইছিল। শঙ্কৰদেৱৰ অৱদানৰ এই বিশেষ দিশটোৰ ওপৰত জ্যোতিপ্ৰসাদে নানা ঠাইত আলোকপাত কৰিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এটি প্ৰাসঙ্গিক উদ্ধৃতিৰেই এই নিবন্ধৰ সামৰণি মৰা হ'ক:

> শঙ্কৰদেৱে উচ্চ সংস্কৃতিক জনতাৰ মাজলৈ নিবলৈ তেওঁৰ শক্তি প্ৰয়োগ কৰিছিল আৰু তেওঁৰ কৃতকাৰ্য্যতাৰ বাবেই আজি অসমীয়া জনসাধাৰণ উচ্চ সংস্কৃতিসম্পন্ন। ভাৰতৰ আন ঠাইত যি নৃত্য ভাৰতীয় উচ্চ শ্ৰেণীৰ কলাবিদসকলে চৰ্চ্চা কৰে, অসমীয়া জনসাধাৰণে সেই উচ্চ ধৰণৰ নৃত্যকলাৰ চৰ্চ্চা কৰে গাঁৱে-ভুঁয়ে। অৱশ্যে আন ঠাইৰ দৰে গ্ৰাম্য নৃত্যও আমাৰ গাঁৱে-ভুঁয়ে প্ৰচলিত যদিও উচ্চ নৃত্য আৰু সঙ্গীত জনসাধাৰণৰ মাজত পূৰ্ণ পয়োভৰে আছে। অসমীয়া জনসাধাৰণৰ বৈশিষ্ট্য সেইখিনিতে। ('নতুনৰ পূজা')।

—+—

সত্ৰীয়া সঙ্গীত-পদ্ধতি

শঙ্কৰ-মাধৱে দি যোৱা আপুৰুগীয়া সাহোন বুলি বৰগীত-সমূহৰ বিষয়ে অসমীয়া সমাজ যথেষ্ট সচেতন, এই বিষয়ে সন্দেহ নাই। আজি পাঁচশ বছৰ ধৰি সশ্ৰদ্ধ প্ৰশিক্ষণ আৰু অনুশীলনৰ যোগেদি অসমীয়া সমাজে বৰগীতৰ লগত জড়িত ঐতিহ্যক যিদৰে ধাৰণ আৰু বহন কৰি আহিছে, তাত সচেতনতাৰ নিৰবচ্ছিন্নতাই প্ৰতিফলিত হৈছে।

বৰগীতৰ লগত যুক্ত যি স্বকীয় সঙ্গীত-ৰীতি যাইকৈ সত্ৰসমূহক কেন্দ্ৰ কৰি ৰক্ষিত হৈ আহিছে, তাৰ বিশিষ্টতাৰ ওপৰত আলোকপাত কৰাই এই আলোচনাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। সত্ৰৰ লগত জড়িত সত্ৰীয়া নৃত্য-পদ্ধতিয়ে যিহেতু ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ অন্তৰ্গত এক বিশেষ পদ্ধতি বুলি ইতিমধ্যে স্বীকৃতি লাভ কৰিছে, মুখ্যতঃ বৰগীতৰ আধাৰত বিকশিত হ'লেও বৰগীতৰ চাৰিসীমাৰ বাহিৰৰো বহু ক্ষেত্ৰ অধিকাৰ কৰি লোৱা যাইকৈ সত্ৰত পালিত আৰু বৰ্দ্ধিত এই বিশিষ্ট সঙ্গীত-পদ্ধতিকো বহলভাৱে সত্ৰীয়া সঙ্গীত আখ্যা দিয়া অন্যায় নহ'ব বুলি আমাৰ ধাৰণা। আমাৰ বৰ্ত্তমান আলোচনাত এই সঙ্গীত-পদ্ধতিক বুজাবলৈ আমি প্ৰায়ে বৰগীতৰ সঙ্গীতৰ লগতে বিকল্প হিচাপে সত্ৰীয়া সঙ্গীত আখ্যাটোও ব্যৱহাৰ কৰিছোঁ।

সত্ৰীয়া পৰম্পৰা অনুসৰি শঙ্কৰদেৱে বাৰকুৰি বৰগীত ৰচনা কৰিছিল, যাৰ ভিতৰত 'আতৈসবৰ মুখত থোৱা' ৩৪টা গীত এতিয়ালৈ প্ৰচলিত। গুৰুৰ আদেশত মাধৱদেৱে ন-কুৰি এঘাৰটা বৰগীত ৰচনা কৰে বুলি কোৱা হয় যদিও আমি পাওঁ ১৫৭টা। এইদৰে দুজনা গুৰুৰ সৰ্বমুঠ ১৯১টা বৰগীত অদ্যপৰিমিত বিদ্যমান। যদিও অতি ৰক্ষণশীল কোনো কোনো মহন্তত গুৰু দুজনাৰ নাটসমূহত থকা গীতবোৰক বৰগীত বুলি ধৰাত আপত্তি কৰা

হয়, তথাপি নাটসমূহত থকা গীতকে ধৰি শঙ্কৰ-মাধৱ বিৰচিত সকলোখিনি গীতকে বৰগীত বুলি শ্ৰেণীবদ্ধ কৰা বিষয়ত সত্ৰৰ ভিতৰৰ আৰু বাহিৰৰ সকলো সঙ্গীতজ্ঞ আজিকালি একমত। সেই হিচাপে দুয়োজনা গুৰুৰদ্বাৰা ৰচিত মুঠ গীতৰ সংখ্যা—নাটৰ ১৫১টা ধৰি—হয়গৈ ৩৪২। ইয়াৰে দুটিমান গীত কোনোবা নাটত থকাৰ উপৰিও প্ৰচলিত বৰগীতৰ সঙ্কলনতো ঠাই পাইছে।

এইখিনিতে উল্লেখ কৰি থোৱা ভাল হ'ব যে বিভিন্ন কাৰণত (সেই কাৰণবোৰৰ মাজলৈ আমাৰ এই আলোচনাত যোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই) শঙ্কৰ-মাধৱ গুৰু দুজনাৰ বাদে আন সঙ্গীত-ৰচকৰদ্বাৰা ৰচিত গীতক—সি বৰগীতৰ লগত জড়িত সঙ্গীত-পদ্ধতিৰ ৰাগ-তাল-বিশিষ্ট হ'লেও—সাধাৰণতে বৰগীত আখ্যা দিয়া নহয়।[১] অৱশ্যে সাঙ্গীতিক বিশ্লেষণৰ খাতিৰত একে পদ্ধতিত সঙ্গীতবদ্ধ গীতক একেলগে বিচাৰ কৰাটোৱেই যুগুত। শঙ্কৰ-মাধৱৰ বাহিৰে আন যিসকল বৈষ্ণৱ গীত-ৰচকৰ একে পদ্ধতিতে ৰচনা কৰা গীত পোৱা যায় সেইসকল হ'ল ৰামচৰণ ঠাকুৰ, ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতা, আতাৰ কন্যা পদ্মপ্ৰিয়া, বৰষদুমণি, অনিৰুদ্ধ, আঁহতগুৰীয়া শ্ৰীৰাম বিপ্ৰ আদি।

বৰগীত উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত নে ?

কিছুদিনৰ আগলৈকে বৰগীতসমূহৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ প্ৰত্যয়ন কৰা হৈছিল অকল গীতবোৰত নিহিত ভাৱৰ গভীৰতা আৰু ৰচনাৰ কাব্যিক আকৰ্ষণীয়তাৰ ভিত্তিত। বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক মূল্যায়ন আগতেও ছেগা-চোৰোকাকৈ হৈছিল; কিন্তু গোষ্ঠীভুক্ত উচ্ছ্বসিত ভক্তজনৰ বাহিৰে নান্দনিক বিচাৰত বৰগীতক উচ্চ স্থান দিওঁতা বিশেষজ্ঞ বা সঙ্গীত-প্ৰেমীৰ সংখ্যা সৰহ নাছিল। আজি অলপ দিনৰ পৰাহে বিজ্ঞানসন্মত অধ্যয়ন আৰু প্ৰণালীবদ্ধ অনুশীলনৰ

১। বৰগীতৰ পৰম্পৰাগত সংকলনসমূহতে দেখা যায় যে তাত অন্যান্য গীতিকাৰৰ গীত সন্নিবিষ্ট থাকিলেও শংকৰ-মাধৱৰ ৰচনাসমূহৰ পাঠ শেষ হোৱাৰ অন্তত লিখা থাকে—'ইতি বৰগীত সমাপ্ত।' আন ৰচকৰ গীতৰ পাঠৰ অন্তত থাকে—'ইতি অমুকদেৱৰ গীত সমাপ্ত'।

ভিত্তিত বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক বৈশিষ্ট্য বিধৃত কৰি তাৰ সৌন্দৰ্য্যক উপযুক্ত মূল্য দিয়াৰ প্ৰচেষ্টা চলিছে।

ভাব আৰু কাব্যিকতাৰ দিশৰপৰা বৰগীতসমূহৰ উৎকৰ্ষ অনস্বীকাৰ্য্য। সেইদৰে এইটোও স্বীকাৰ্য্য যে বৰগীতৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ দাবী অকল এই দুটি গুণৰ আধাৰত আবদ্ধ হৈ থাকিব নোৱাৰে—এই দুটি গুণতকৈ অধিক নহ'লেও সমানে গুৰুত্বপূৰ্ণ বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক গুণ। এইটো পাহৰিলে নচলিব যে বৰগীতসমূহ মূলতঃ গীত—সঙ্গীত-সৃষ্টিৰ মাধ্যম, কাব্য-সৃষ্টিৰ নহয়। বৰগীতৰ সৃষ্টি-কাৰী গুৰু দুজনায়ো এইবোৰক সুকীয়াকৈ 'গীত' বুলিছে, তাত ৰাগৰ উল্লেখ কৰিছে (নাটৰ গীতত তালৰো উল্লেখ কৰিছে) আৰু প্ৰথম কলিৰ শেষত 'ধ্ৰুং' বুলি সাঙ্কেতিক চিহ্ন দি স্পষ্ট কৰি থৈ গৈছে যে এইবোৰ বিশেষ গায়ন-ৰীতিৰে গাব লগীয়া সঙ্গীত-ৰচনাহে। তেনে স্থলত বৰগীতক সাহিত্য-কৃতিতকৈ সঙ্গীত-কৃতি হিচাপে বিচাৰ কৰাহে অধিক অৰ্থপূৰ্ণ।

বৰগীতক কিয় 'বৰ' নাম দিয়া হ'ল? শঙ্কৰ-মাধৱে তেওঁলোকৰ নিজৰ গীত-সৃষ্টিক অকল গীত আখ্যাহে দিছিল। 'বৰগীত' নিশ্চয় তেওঁলোকৰ অনুগামীসকলৰ সপ্ৰশংস সশ্ৰদ্ধ নামকৰণ। সাধাৰণ পৰ্য্যায়তকৈ উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ গীত বুলিয়েই বৰগীত। কিন্তু উচ্চ কিহৰ বিচাৰত? বাণীকান্ত কাকতি, কালিৰাম মেধি প্ৰমুখ্যে পণ্ডিতসকলে ৰচনাৰ আধ্যাত্মিক মহত্ত্বৰ বাবে বৰগীতবোৰক 'songs celestial', 'noble numbers' আদি বিশেষণেৰে যথাৰ্থভাৱেই বিভূষিত কৰিছে। কিন্তু এনে এটা সম্ভাৱনাও আছে যে সঙ্গীত হিচাপে বৰগীতৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ গুণতহে বৰগীতে 'বৰ' বা উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ গীত নাম পাইছিল। "নোম-নেগুৰ বৰ্জিত, সিও গায় বৰগীত" কথাষাৰতো তেনে এটা প্ৰচ্ছন্ন ইঙ্গিত পোৱা যায়—অৰ্থাৎ বৰগীত গোৱাটো যোগ্যহীনৰ (প্ৰতিভা আৰু প্ৰশিক্ষণৰ দিশৰপৰা) বাবে দুঃসাধ্য। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰতো উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ গীতক 'বড়া গানা' আখ্যা দি তেনেদৰে শ্ৰেণীবন্ধন কৰাৰ ৰীতি আছে।

এইটো নিশ্চিত যে বৰগীতৰ সঙ্গীত উচ্চ পৰ্য্যায়ৰ সঙ্গীত। কিন্তু সেই সঙ্গীতক কিমানদূৰ মাৰ্গ সঙ্গীতৰ শ্ৰেণীভুক্ত কৰিব

পাৰি ? কিছুদিনৰ আগলৈকে এই সম্পৰ্কে যি বিতৰ্ক চলিছিল তাত কীৰ্তিনাথ বৰদলৈ, বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা প্ৰমুখো সচেতন অসমীয়া সঙ্গীতজ্ঞই বৰগীতৰ সঙ্গীতক ভাৰতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতৰ জগতত উপযুক্ত স্থান দিয়াৰ সপক্ষে সবৰ প্ৰবক্তা হিচাপে থিয় দিছিল; আনহাতে সৰহ ভাগ প্ৰতিষ্ঠিত সঙ্গীত-শিল্পী আৰু সঙ্গীতবিদৰ ভিতৰত এই বিষয়ে অনীহা, সন্দেহ, আনকি বিৰোধিতাহে পৰিলক্ষিত হৈছিল। সুখৰ কথা, বৰগীতৰ সঙ্গীতে ভাৰতীয় মাৰ্গ সঙ্গীতৰ এক বিশেষ ধাৰাৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰে—এই দাবীক প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবৰ কাৰণে অনুশীলন, গৱেষণা আৰু জন-সংযোগ মাধ্যমেৰে চলোৱা প্ৰচেষ্টা সম্প্ৰতি ফলৱতী হোৱাৰ পথত।

বৰগীতক শাস্ত্ৰীয় বা মাৰ্গীয় সঙ্গীত বুলি ধৰাৰ সপক্ষে থকা যুক্তিসমূহ এনে ধৰণৰ :

১। ভাৰতীয় ৰাগ-সঙ্গীত ৰাগৰ আদৰ্শৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত; বৰগীতৰ সঙ্গীতো ৰাগৰ লগত ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত। প্ৰতিটো বৰগীত এক বিশেষ ৰাগত গোৱা হয় আৰু তাৰ উপৰি, স্বতন্ত্ৰ-ভাৱে ৰাগৰ ধাৰণাও সত্ৰীয়া সঙ্গীতত বিদ্যমান। এই ৰাগবোৰৰ ৰূপ সম্পৰ্কে ধাৰণা জন্মাব পৰা আৰু সেইবোৰক চিহ্নিত কৰিব পৰা নিজস্ব পদ্ধতিও প্ৰচলিত আছে।

শঙ্কৰ-মাধৱৰ দ্বাৰা ৰচিত বৰগীতত তলত দিয়া ৰাগবোৰৰ নাম পোৱা যায় :

অহিৰ, আশোৱাৰী, কল্যাণ, কানাড়া, কামোদ, কেদাৰ, কৌ, গৌৰী, তুড়, তুড়-বসন্ত, তুড়-ভাটিয়ালী, ধনশ্ৰী, নাট, নাট-মল্লাৰ, পূৰবী, বৰাড়ী, বসন্ত, বেলোৱাৰ, ভাটিয়ালী, ভূপালী, মল্লাৰ, মাহুৰ, মাহুৰ-ধনশ্ৰী, ৰামগিৰি, ললিত, শ্যাম, শ্যাম-গড়া, শ্ৰী, শ্ৰী-পাঞ্জাৰ, শ্ৰী-গৌৰী, সাৰঙ্গ (সাৰেং) সাৰঙ্গ সিন্ধুড়া, সুহাই।

ইয়াৰ বাহিৰেও বৰগীতৰ লগত জড়িত সঙ্গীত-পদ্ধতিত ইমন (এমত) কল্যাণ, পাহাৰী আদি ৰাগো ব্যৱহৃত হয়।[২]

দুই-এটাৰ বাহিৰে (যেনে, কৌ) আন সকলোবিলাক ৰাগেই ভাৰতীয় মাৰ্গীয় সঙ্গীতত সুপৰিচিত। ইয়াৰ দ্বাৰা মাৰ্গ সঙ্গীতৰ

২। বিদ্যমান সত্ৰত প্ৰচলিত পৰম্পৰা অনুসৰি ৰাগৰ সংখ্যা চৌৰাশী ('আঠ দশ চাৰি')। ✓দয়ালচন্দ্ৰ সুবেধাৰ পৰা পোৱা নিম্নোক্ত পাৰ্থানত

লগত বৰগীতৰ সঙ্গীত বা সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ ঘনিষ্ঠতা প্ৰমাণিত হয়।

২। ৰাগৰ নিৰ্বাচনাকৈ বৰগীত বা সত্ৰীয়া সঙ্গীতত কিছুমান বিশেষ ধৰণৰ তালো যুক্ত আছে। সেইবোৰো এটা সুকীয়া পদ্ধতিৰ অন্তৰ্গত। ধ্বনি, মাত্ৰা-বিভাজন, আৰ্য্যা (বা বোল) আদিৰ বৈশিষ্ট্যৰে সেই পদ্ধতি বিধৃত। এই পদ্ধতি ভাৰতীয় মাৰ্গ সঙ্গীতৰ তালৰ ধাৰণাৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণ। সত্ৰীয়া তালৰ দুই এটা নামৰো ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ আন পদ্ধতিত প্ৰচলিত তালৰ নামৰ লগত সাদৃশ্য আছে।

৩। ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰচলিত ৰীতি অনুসৰি বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক সম্পদো গুণীজনৰদ্বাৰা ৰক্ষিত হৈ আহিছে আৰু শিক্ষা আৰু চৰ্চাৰ বেলিকা গুৰু-শিষ্য পৰম্পৰা চলি আহিছে।

এনে বহুত ৰাগৰ নাম পোৱা যায় যিবিলাকৰ প্ৰচলন সম্পৰ্কে (বৰ্তমানে বা পূৰ্বতে) কোনো সম্ভেদ পোৱা নাযায়:

"অৰুণ কুৰঙ্গ মঞ্জু সাৰঙ্গ মালৱ।
চালনি মেঘমণ্ডল মালশ্ৰী মালৱ॥
কৰম পঞ্চম মেঘ অমৰ মোহন।
ৰক্তহংস কলহংস দীপক কঙ্কন॥
সাৰঙ্গ ভূপালি গৌৰী নটনাৰায়ণ।
আশোৱাৰী ভাটীআলি ললিত ইমন॥
বসন্ত কামোদ কৌ বেলোৱাৰ ভূৰ।
বৰাৰি কল্যাণ শ্যাম কেদাৰ মাহুৰ॥
আহিৰ সুহাই সিন্ধু কানাৰা ধনশ্ৰী।
গুঞ্জৰী পাহৰি পূৰবি গড়া ৰামগিৰি॥
ভৈৰব হিন্দোল শোভা ব্ৰহ্ম শ্ৰী মল্লাৰ।
মালকোশ শ্ৰুতিপূৰ ত্ৰিমিৰ গান্ধাৰ।
প্ৰশান্ত বায়ুমণ্ডল শচী গন্ধকালী।
মেঘনাদ সিংহনাদ পুন্নাগ ছিৰ্বাল॥
কলপঙ্ক বৈজয়ন্তি সামন্ত কোকিলা।
শিবানন্দ চক্ৰধৰ প্ৰসভ বহুলা॥
শবৰী শাবৰী বেৰ ঘণ্টা ঐৰাৱত।
কুমুদ বিজয় পৌণ্ড্ৰ সুৰীত সুৰত॥
দিব্যগন্ধ বিধুখণ্ড ইৰা অৰুন্ধতি।
মনক নিৰামি পুষ্কলদে ৰাখি মতি॥"

এইবোৰলৈ চালে বৰগীত বা সত্ৰীয়া সংগীতত মাৰ্গ সংগীতৰ গুণ থকাটোৱেই প্ৰতীয়মান হয়। তেনেহ'লে বৰগীতক মাৰ্গ সঙ্গীত বোলাত আপত্তি কাৰ, আৰু কিয় ?

দেখা গৈছে যে প্ৰচলিত ৰূপত বৰগীতক শাস্ত্ৰীয় বা মাৰ্গীয় বুলি গ্ৰহণ কৰাত আপত্তি কৰোঁতাসকলৰ ভিতৰত বহুতেই হয় উত্তৰ ভাৰতীয় বা হিন্দুস্থানী সঙ্গীত পদ্ধতিত শিক্ষিত সঙ্গীতজ্ঞ, নহয় হিন্দুস্থানী পদ্ধতিৰ সৈতে ঘনিষ্ঠ পৰিচয় থকা সঙ্গীত-ৰসিক। আৰু সেইসকলৰ আপত্তিৰ কাৰণবোৰ এনে ধৰণৰ ঃ

১। যদিও বৰগীতত সদায় ৰাগৰ উল্লেখ থাকে আৰু বৰগীত গায়কে একোটা গীত একোটা বিশেষ ৰাগত গোৱা বুলি কয়, সেই ৰাগবোৰৰ ৰূপগত বা প্ৰকৃতিগত বৈশিষ্ট্যৰ জ্ঞান দিয়া কোনো নিৰ্দ্ধাৰিত ৰীতি নাই। যেনে, স্বৰৰ আৰোহণ, অৱৰোহণ, বাদী স্বৰ, সম্বাদী স্বৰ ইত্যাদিৰ নিৰ্দেশেৰে ৰাগৰ লক্ষণ আৰু ৰাগ সুনিদিষ্ট কৰি দিয়াৰ ব্যৱস্থা বৰগীতৰ সঙ্গীত-পদ্ধতিত নাই। জনা লোকৰপৰা শুনি, আয়ত্ত কৰি, স্মৃতি-শক্তিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিয়েই ৰাগৰ ৰূপ ধৰি ৰখাৰ যি প্ৰথা পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে সি সঙ্গীত-শাস্ত্ৰসম্মত নহয়।

২। বৰগীতৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায় যে ৰাগৰ ৰূপৰ বিভিন্নতা বহু সময়ত বিভ্ৰান্তিজনক। একেটা ৰাগৰ গীতকে বেলেগ বেলেগ সত্ৰৰ গায়কে বেলেগ বেলেগ স্বৰ-বিন্যাস প্ৰয়োগ কৰি গায়। কেতিয়াবা একেখন সত্ৰৰ গায়কে একে ৰাগৰ নাম থকা দুটা সুকীয়া গাতত দুটা সুকীয়া স্বৰ-বিন্যাস ব্যৱহাৰ কৰে। কেতিয়াবা 'ৰাগ দিয়া' বা আলাপ অংশৰ স্বৰ-বিন্যাসৰ লগত কথা অংশত ব্যৱহৃত স্বৰ-বিন্যাসৰ অমিল হয়। এনেকুৱা বৰগীতৰ ৰাগক ৰাগ বুলি স্বীকৃতি দিয়া সহজ নহয়।

৩। বৰগীত চৰ্চা আৰু প্ৰশিক্ষণৰ ক্ষেত্ৰত স্বৰ-সাধন কৰোৱাৰ, স্বৰ-জ্ঞান দিয়াৰ আৰু স্বৰ-স্থান-নিৰ্ণয়ৰ অভ্যাস কৰোৱাৰ কোনো ব্যৱস্থা নাই। আনকি বৰ্ত্তমান প্ৰচলিত ৰূপত বৰগীতৰ লগত স্বৰাশ্ৰয়ী কোনো বাদ্যযন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰেই নিয়ম নাই। গতিকে ৰাগৰ ৰূপৰপৰা স্খলন হোৱাৰ আৰু স্বৰ-বিকৃতি ঘটাৰ সম্ভাৱনা

অত্যন্ত প্ৰবল, আৰু বাস্তব ক্ষেত্ৰত তেনেকুৱা হৈয়ে থাকে। সত্ৰ ভেদে ৰাগৰ ৰূপৰ ভেদ আৰু একে সত্ৰতে একে ৰাগৰ ভিন্ন গীতত স্বৰৰ ভিন্নতাই তেনে স্খলন আৰু বিকৃতিৰেই পৰিচয় বহন কৰে—যদি এইটো ধৰিও লোৱা যায় যে এসময়ত বৰগীতৰ ৰাগসমূহৰ সমৰূপ স্বৰ-বিন্যাসৰ প্ৰচলন আছিল।

৪। বৰগীতৰ যিবিলাক ৰাগত মোটামুটিকৈ সুনিৰ্দিষ্ট স্বৰ-বিনাস পোৱা যায় আৰু যিবিলাক ক্ষেত্ৰত সমৰূপতা লক্ষ্য কৰা যায়, সেইবোৰৰ ৰাগৰ ৰূপো প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে উত্তৰ ভাৰতীয় বা হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ ৰাগৰ ৰূপৰ লগত নিমিলে। প্ৰচলিত বা স্বীকৃত শাস্ত্ৰীয় ৰূপৰ লগত মিল নাথাকিলে বৰগীতৰ ৰাগবিলাকক শাস্ত্ৰীয় ৰাগ বুলি মানি ল'ব পাৰিনে?

আমি প্ৰথমতে এই আপত্তিবিলাকৰ শেষৰটোকে লওঁহঁক আৰু চাওঁহঁক তাৰ যৌক্তিকতা কিমানখিনি।

সঁচা কথা, সত্ৰীয়া ৰাগবিলাকৰ ৰূপ প্ৰায় ক্ষেত্ৰতে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতত প্ৰচলিত একে নামৰ ৰাগৰ ৰূপতকৈ ভিন্ন। কিন্তু এইটো কাৰণতে সত্ৰীয়া ৰাগসমূহক অশাস্ত্ৰীয় বুলি বৰ্জন কৰিলে নিশ্চয় বিৰাট ভুল কৰা হয়। তাৰ কাৰণ কেইবাটাও।

ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় বা মাৰ্গ সঙ্গীত বুলিলে অকল হিন্দুস্থানী বা উত্তৰ ভাৰতীয় সঙ্গীতকে নুবুজায়। এইটো জনা কথা যে ভাৰতীয় মাৰ্গ সঙ্গীত এতিয়া হিন্দুস্থানী বা উত্তৰ ভাৰতীয় আৰু কৰ্ণাটকী বা দক্ষিণ ভাৰতীয়—এই দুই বহল ধাৰাত বিভক্ত। ৰাগৰ নামকৰণ, ৰাগৰ ৰূপ আৰু গায়ন-শৈলী আদিৰ পিনৰপৰা এই দুই ধাৰাৰ মাজত যথেষ্ট প্ৰভেদ আছে। সমজাতীয় ৰাগক ঠাট বা মেলত শ্ৰেণীবদ্ধ কৰাৰ যি পদ্ধতি ভাৰতীয় ৰাগ সঙ্গীতত প্ৰচলিত, তাৰ প্ৰয়োগতো দুই ধাৰাৰ মাজত যথেষ্ট বিভিন্নতা দেখা যায়। তলত দুটামান উদাহৰণ দি দেখুওৱা হ'ল হিন্দুস্থানী কোন ৰাগৰ লগত কৰ্ণাটকী কোন ৰাগ প্ৰায় সম্পূৰ্ণ মিলি যায়ঃ

হিন্দুস্থানী	কৰ্ণাটকী
ভূপালী	মোহনম্।
কাফী	খৰহৰপ্ৰিয়া।
ভৈৰৱী	হনুমতোদি।

বিলাৱল	শঙ্কৰাভৰণম্ ।
তোড়ী	শুভপন্তুৱৰালি ।
ভৈৰৱ	মায়ামালৱগৌল । ইত্যাদি ।

এতিয়া প্ৰশ্ন হ'ল, হিন্দুস্থানী সঙ্গীতৰ ৰাগৰ লগত নাম বা ৰূপৰ অমিল হোৱা কাৰণেই কৰ্ণাটকী সঙ্গীতৰ ৰাগৰ ৰূপক অশুদ্ধ বা অশাস্ত্ৰীয় বুলি ক'ব পৰা যাব নে? নিশ্চয় নোৱাৰি। বৰং প্ৰণালীবদ্ধ হোৱাটোৱেই যদি শুদ্ধতা বা বিকৃতিহীনতাৰ লক্ষণ হয়, তেনেহ'লে ক'ব লাগিব যে কৰ্ণাটকী সঙ্গীত অধিক বিশুদ্ধ, কাৰণ কৰ্ণাটকী সঙ্গীত বৰ্তমানৰ হিন্দুস্থানী সঙ্গীততকৈ অধিক প্ৰণালীবদ্ধ বুলি সঙ্গীতশাস্ত্ৰবিদসকলে স্বীকাৰ কৰে। একে কাৰণতে, হিন্দুস্থানী ৰাগৰ লগত মিল নোহোৱাৰ 'দোষ'তে বৰগীতৰ ৰাগক একে আষাৰতে অশুদ্ধ বা অশাস্ত্ৰীয় বুলি এঘৰীয়া কৰাৰ যুক্তি নাই।

যদি ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ উত্তৰ ভাৰতীয় আৰু দক্ষিণ ভাৰতীয় বুলি দুই স্বতন্ত্ৰ ধাৰা থাকিব পাৰে, পূৱ ভাৰতীয় ৰূপ এটা থাকিব নোৱাৰেনে? বৰং নাট্য-শাস্ত্ৰত উল্লিখিত 'ওড্ৰমাগধী' শৈলীৰ সূত্ৰ ধৰি আগ বাঢ়িলে প্ৰাচীন কালৰপৰা নিজ স্বকীয়ভাৱে পূৱ অঞ্চলৰ সঙ্গীতৰ বিশিষ্ট শৈলীৰ অস্তিত্বৰ উমানহে পোৱা যায়।[৩] বৰগীতৰ সঙ্গীতত এনে কিছুমান উপকৰণ আছে যিবোৰৰ সমতুল্য সামগ্ৰী উড়িষ্যা, বঙ্গ, নেপাল আৰু মণিপুৰৰ সঙ্গীততহে পোৱা যায়। দুই এটা উদাহৰণ লোৱা হ'ক। কৌ ৰাগটো বৰগীতৰ এটা প্ৰধান আৰু জনপ্ৰিয় ৰাগ। হিন্দুস্থানী বা কৰ্ণাটকী কোনো পদ্ধতিতে এই নামৰ ৰাগ নাই। কিন্তু মধ্যযুগৰ বঙ্গীয় গীতৰ পুথিত 'কহু' ৰাগৰ নাম পোৱা যায়, যিটো কৌ ৰাগৰে বঙ্গীয় ৰূপ হোৱা সম্ভৱ। সেইদৰে পৰি, যতি আদি কিছুমান তাল পূৱ ভাৰতৰ ওপৰত উল্লেখ কৰা অঞ্চল বিলাকতহে জনপ্ৰিয়।[৪]

৩। অসমৰ নিজস্ব শৈলীৰ সঙ্গীত শুনি পণ্ডিত পটবৰ্দ্ধনেও পূৱ ভাৰতীয় শৈলীৰ অস্তিত্ব সম্পৰ্কে ইংগিতসূচক মন্তব্য দিছিল।

৪। মণিপুৰত এবিধ ৰূপক তাল চলে যাৰ নাম 'তেঙাও ৰূপক' অৰ্থাৎ অসমীয়া ৰূপক। ই মণিপুৰ-অসমৰ মাজত সঙ্গীতৰ আদান-প্ৰদানৰ কথা সূচায়। বাদ্য আৰু নৃত্যত মণিপুৰী আৰু সত্ৰীয়া শৈলীৰ অতি ঘনিষ্ঠ সাদৃশ্য আছে।

এইখিনিতে পূব ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ নিজস্বতা সম্পৰ্কে আৰু এটা কথা প্ৰাসঙ্গিক হ'ব যেন লাগে। ভাৰতীয় সঙ্গীত সম্পৰ্কে ৰচিত বিভিন্ন প্ৰামাণ্য গ্ৰন্থৰ ভিতৰত 'শ্ৰীহস্তমুক্তাৱলী'ৰ ৰচক শুভঙ্কৰ পণ্ডিতৰ 'সঙ্গীত-দামোদৰ'খনহে পূব ভাৰতত বিশেষ ভাৱে আদৃত। অসমত শুভঙ্কৰ কবিৰ 'শ্ৰীহস্তমুক্তাৱলী'ৰ জনপ্ৰিয়তাৰ কথাও সৰ্বজনবিদিত। এই অঞ্চলত বিশেষ সঙ্গীত-শাস্ত্ৰৰ প্ৰভাৱেও এই অঞ্চলৰ সঙ্গীত-শৈলীৰ স্বকীয়তাৰ বাৰ্তা বহন কৰে।

আৰু এটা কথা, সঙ্গীত-শাস্ত্ৰবিদসকলে মত দিছে যে উত্তৰ ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ বৰ্তমান যি ৰূপ তাক প্ৰাচীন শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ ৰূপ বুলি মানি লোৱাৰ কোনো ঐতিহাসিক যুক্তি নাই। বৰং এই ৰূপ প্ৰাচীন ৰূপৰ তুলনাত বহুলাংশে অৰ্বাচীন আৰু মিশ্ৰণযুক্ত। বৰং উত্তৰ ভাৰতত তুৰ্কী মোগল-পাঠান আদি বংশৰ ৰাজত্ব কালত তুৰস্ক-পাৰস্য আদি সঙ্গীতৰ প্ৰভাৱ উত্তৰ ভাৰতীয় সঙ্গীতত যথেষ্ট গভীৰভাৱে পৰে আৰু ইয়াৰ পূৰ্বৰ ৰূপৰ ভালেখিনি পৰিবৰ্তন ঘটে। খেয়াল, তৰানা, টপ্পা, ঠুংৰী আদি উত্তৰ ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ বৰ্তমানৰ জনপ্ৰিয় শ্ৰেণীকেইটা আপেক্ষিকভাৱে সাম্প্ৰতিক উদ্ভাৱন। সেই তুলনাত কৰ্ণাটকী সঙ্গীতেহে ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ প্ৰাচীন ধাৰাটোক অধিক সতেজভাৱে বোৱাই ৰাখিছে।

মুঠতে, শঙ্কৰদেৱৰ সময়ত বা তাৰো আগতে ভাৰতীয় ৰাগসমূহৰ কি ৰূপ আছিল তাক নজনাকৈ আজিৰ হিন্দুস্থানী পদ্ধতিৰ ৰাগৰ ৰূপৰ ভিত্তিত বৰগীতৰ (বা আন শৈলীৰ) ৰাগৰ শুদ্ধতা-অশুদ্ধতা নিৰূপণ কৰিবলৈ যোৱাৰ অৰ্থহীনতা ওপৰৰ যুক্তিসমূহে প্ৰতিপন্ন কৰিব। কোনে জানে, হয়তো সেই সময়ৰ ৰাগৰ মান্য ৰূপৰ লগত বৰগীতৰ ৰাগৰ অধিক মিল আছিলেই।

এতিয়া আমি বৰগীতৰ ৰাগক মাৰ্গ সঙ্গীতৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰাৰ প্ৰথম দুটা আপত্তিলৈ আহোঁ। স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে এই দুটা আপত্তি আনটোৰ তুলনাত অধিক যুক্তিসঙ্গত। স্বৰ-বিন্যাসৰ বৈশিষ্ট্য, বাদী-সম্বাদী আদি স্বৰৰ ভূমিকা আৰু ৰাগৰ চলন বা গতি-প্ৰকৃতি—এইবোৰ সম্পৰ্কে সম্যক জ্ঞান নিদিয়াকৈ মুখে মুখে ৰাগৰ ৰূপ ধৰি ৰখাৰ যি প্ৰণালী সি যে নিৰ্ভৰযোগ্য

নহয়, সেই কথা সঁচা। সত্ৰই সত্ৰই ৰাগৰ ৰূপৰ ভিন্নতা প্ৰভৃতি বৰগীতৰ সঙ্গীত-পদ্ধতিত থকা খেলি-মেলিৰ কাৰণে এই অ-নিৰ্ভৰযোগ্য প্ৰণালী বহু পৰিমাণে দায়ী, তাত সন্দেহ নাই।

এই সন্দৰ্ভত হিন্দুস্থানী সঙ্গীতত থকা বিভিন্ন ঘৰানাৰ অস্তিত্বলৈ আঙুলিয়াব পাৰি। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতত ইয়াৰ একোটা বিশিষ্ট শৈলীৰ বহনকাৰী একোটা বংশ বা কেন্দ্ৰ আদিৰ লগত জড়িত হৈ একোটা ঘৰানাৰ সৃষ্টি আৰু প্ৰচলন হয়; যেনে, তানসেনৰ বংশৰ লগত জড়িত 'সেনী' ঘৰানা আৰু বাৰানসী, লক্ষ্ণৌ, পাটিয়ালা আদিক কেন্দ্ৰ কৰি সেই সেই নামৰ ঘৰানা। ঘৰানা ভেদে শৈলী ভেদো বেছ স্পষ্ট। সেই দিশৰপৰা সত্ৰবিলাকৰ ভিতৰত থকা স্বকীয় বৈশিষ্ট্যবোৰকো ঘৰানাবোৰত থকা বৈশিষ্ট্যৰ লগত তুলনা কৰাৰ কথা ভাবিব পাৰি। অৱশ্যে ঘৰানাবিলাকৰ ভিতৰত থকা প্ৰভেদ সাধাৰণতে ৰাগৰ মৌলিক প্ৰকৃতিত নহয়, তাৰ ব্যঞ্জনা বা পৰিৱেশনৰ বিশেষ ঢং-অৰ ক্ষেত্ৰতহে লক্ষণীয়। আনহাতে আকৌ বৰগীতৰ ক্ষেত্ৰতো সত্ৰবোৰৰ মাজত থকা গীতৰ ৰূপৰ বিভিন্নতা প্ৰথম দৃষ্টিতে বাহিৰৰপৰা যিমান প্ৰকট যেন লাগে প্ৰকৃততে সিমান নহয়। এই বিভিন্নতাৰ ভালেখিনি পৰিৱেশন-শৈলীৰ বৈশিষ্ট্যৰপৰা উদ্ভৱ হোৱা। বহু ক্ষেত্ৰত স্বৰ-বিন্যাসৰ মৌলিক প্ৰভেদো নোহোৱা নহয়; কিন্তু অন্ততঃ কিছুমান ৰাগৰ ক্ষেত্ৰত বিভিন্ন সত্ৰৰ ভিতৰত সুন্দৰ সামঞ্জস্যও দেখা যায়। ধনশ্ৰী, কল্যাণ, শ্যাম, কৌ, বসন্ত আদি তেনে কেইটামান ৰাগ।

এতিয়া বৰগীতে মাৰ্গ-সঙ্গীতৰ স্থান পোৱাৰ বিৰুদ্ধে উঠা আপত্তিৰ আন এটা কাৰণ লোৱা হ'ক। বৰগীতৰ চৰ্চা আৰু শিক্ষাদানৰ ক্ষেত্ৰত স্বৰ-সাধন কৰোৱাৰ, স্বৰ-জ্ঞান দিয়াৰ আৰু স্বৰ-স্থান-নিৰ্ণয় শিকোৱাৰ কোনো প্ৰণালীবদ্ধ ৰীতি নোহোৱাত বহু সময়ত পৰম্পৰাগত বৰগীত গায়কৰ সঙ্গীত-পৰিৱেশন ঠৰঙা আৰু সাঙ্গীতিকভাৱে শ্ৰীহীন যেন লাগে। সংগতীৰ সূক্ষ্মতাৰ প্ৰতি সচেতন লোকে এই কাৰণতো বৰগীতৰ উচ্চাঙ্গতাৰ দাবীক সমালোচনা কৰা অস্বাভাৱিক নহয়—বিশেষকৈ বৰগীতৰ লগত জড়িত ঐতিহ্যৰ বিষয়ে জ্ঞান বা শ্ৰদ্ধা নথকা সমালোচকৰ ক্ষেত্ৰত এই কথা অধিক প্ৰযোজ্য। কিন্তু অনুশীলিত সুধীৰা কণ্ঠেৰে

বৰগীত পৰিৱেশিত হ'লে এই আপত্তিৰ কোনো স্থান নাথাকে। আৰু তেনেদৰে সাঙ্গীতিকভাবে গ্ৰহণযোগ্য পৰিৱেশনৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি যিখিনি চৰ্চা আৰু গৱেষণা হৈছে তাৰ পৰা দেখা গৈছে যে বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক বৈশিষ্ট্য যথেষ্ট আকৰ্ষণীয় আৰু সি তত্ত্বজ্ঞ আৰু ৰসজ্ঞ উভয়কে পৰিতৃপ্তি দিব পাৰে।

বৰগীতৰ লগত সম্প্ৰতি কোনো স্বৰাশ্ৰয়ী বাদ্যযন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ নোহোৱাটোও বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক প্ৰতিষ্ঠাৰ বাটত এক অন্তৰায়। স্বৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰৰ সহযোগৰ ব্যৱস্থা থাকিলে ইয়াৰ সাঙ্গীতিক সম্পদ অধিক নিশ্চিত ভাৱে ৰক্ষিত হ'লহেঁতেন, সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ দৰে প্ৰতিভাধৰ কলাবিদৰ লগত অসাঙ্গীতিক পৰিৱেষক জড়িত কৰাৰ কথা কল্পনাও কৰিব নোৱাৰি। স্খলন নিঃসন্দেহ পিছৰ যুগৰ। পূৰ্বতে যে বৰগীতৰ লগত স্বৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল সেই বিষয়ে সম্ভেদ পোৱা যায়। 'গুৰু-চৰিত'ত আছে যে শঙ্কৰদেৱৰ শিষ্য ভাস্কৰ বিপ্ৰই 'ৰবাব' যন্ত্ৰৰ সহযোগত শঙ্কৰদেৱৰ গীত গাইছিল। আকৌ শঙ্কৰদেৱৰ ভ্ৰাতুষ্পুত্ৰী ভুবনেশ্বৰীয়ে (চিলাৰায়ৰ পত্নী) চাৰেংদাৰ (চাৰিন্দা) বজাই 'শুনলো পণ্ডিত' আৰু অন্যান্য গীত গোৱাৰো উল্লেখ আছে। এই যন্ত্ৰসমূহৰ ব্যৱহাৰ কেতিয়াৰপৰা বন্ধ হ'ল জনা নাযায়। কিন্তু কোনো কোনো সত্ৰত চাঙত তুলি থোৱা অৱস্থাত চাৰেংদাৰ যন্ত্ৰ এতিয়াও আছে বুলি শুনা যায় আৰু দুই-এখন সত্ৰত কোনো কোনো বিশেষ উপলক্ষত, গীতৰ লগত সংগত কৰা হিচাপে নহ'লেও, কালি বজোৱা নিয়ম এতিয়াও আছে। এই বিলাকৰ পৰা প্ৰতীয়মান হয় যে স্বৰাশ্ৰয়ী বাদ্যযন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ নকৰাটো বৰগীতৰ ধৰ্মৰ ভিতৰত নপৰে। বৰং উপযুক্ত-ভাবে স্বৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰৰপৰা যে বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক সৌষ্ঠৱ বৰ্দ্ধিত হয় সেই কথা ইতিমধ্যে প্ৰমাণিত হৈছে। আৰু, বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক বিচাৰ স্বাভাৱিকতে সাঙ্গীতিকভাৱে গ্ৰহণযোগ্য পৰিৱেশনৰ ভিত্তিতেই হ'ব লাগিব।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা আমি অন্ততঃ এইখিনি দেখিলোঁ যে মাৰ্গীয় বা শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীত বুলি গৃহীত হ'বৰ বাবে বৰগীতৰ দাবী উপেক্ষণীয় নহয়, বৰং যথেষ্ট শক্তিশালী, আৰু উপযুক্ত সংগঠন আৰু

গৱেষণামূলক কাৰ্য্য প্ৰণালীৰদ্বাৰা তাক অধিক শক্তিশালী কৰিবৰ থল আছে।

এতিয়া প্ৰশ্ন হ'ল, শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীত বা মাৰ্গ সঙ্গীত হিচাপে বৰগীত-সমূহ কোন শ্ৰেণীৰ গীত? খেয়াল, ঠুংৰী, টপ্পা আদি হিন্দুস্থানী সঙ্গীতৰ বৰ্তমানৰ শ্ৰেণীবিলাকৰ লগত যে বৰগীতৰ মিল নাই, সেইকথা সহজেই ধৰা পৰে। ধ্ৰুপদৰ লগত অৱশ্যে বৰগীতৰ কিছু সাদৃশ্য দেখা যায়, যিহেতু ধ্ৰুপদৰ দৰে বৰগীততো নিবন্ধ-অনিবন্ধ অংশ আছে। কিন্তু বৰগীতক ধ্ৰুপদ-সঙ্গীতৰদ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত বুলি ক'ব নোৱাৰি। তাৰ কাৰণ, আকবৰৰ সমসাময়িক মানসিংহ টোমৰক ধ্ৰুপদৰ আৱিষ্কাৰক বুলি ধৰা হয়; কিন্তু বৰগীতৰ জন্ম হয় তাৰো আগতে।

কিছুমানৰ মতে প্ৰাচীন প্ৰবন্ধ-গীতৰ লগত বৰগীতৰ সম্পৰ্ক আছে। প্ৰবন্ধ-গীত ধ্ৰুপদৰ আগৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ সঙ্গীত-ৰীতি। অৰ্থাৎ বৰগীতৰ সৃষ্টি হোৱাৰ সময়ত প্ৰবন্ধ-গীতৰ প্ৰচলন আছিল, গতিকে সেই সময়ৰ সেই শক্তিশালী সঙ্গীত-ৰীতিৰ প্ৰভাৱ বৰগীতত পৰাটো অস্বাভাৱিক নহয়। প্ৰবন্ধ-সঙ্গীতৰ উদ্‌গ্ৰাহ, ধ্ৰুৱ, মেলপক, অন্তৰা, আভোগ আদি ভাগ আছিল। তাৰ ভিতৰত ধ্ৰুৱৰ লগত বৰগীতৰ 'ধ্ৰুৱা' অংশৰ (ধ্ৰু-চিহ্নিত) আৰু উদ্‌গ্ৰাহৰ লগত বৰ-গীতৰ ৰাগ-দিয়াৰ 'উগাৰ' অংশৰ কিবা সম্পৰ্ক থাকিব পাৰে বুলি ভবা হৈছে।[৫]

কোনো কোনোৱে আকৌ দুই-এটা দিশত কৰ্ণাটকী সঙ্গীতৰ লগতো বৰগীতৰ সামান্য সাদৃশ্য দেখা পাইছে। দুই-এটা কৰ্ণাটকী ৰাগৰ নামৰ লগত বৰগীতৰ ৰাগৰ নামৰ মিল আছে। সেইদৰে দেখা গৈছে যে দুই-এক একে নামৰ তালৰ (যেনে, ৰূপক তাল) হিন্দুস্থানী ৰূপতকৈও কৰ্ণাটকী ৰূপৰ লগতহে বৰগীতৰ তালৰ মিল অধিক। কিন্তু গায়ন-পদ্ধতিত তেনে বিশেষ মিল দেখা নাযায়। দুই একে আনকি সিংহলৰ সঙ্গীতৰ লগতো বৰগীতৰ সঙ্গীতৰ সাদৃশ্যৰ উমান পোৱা বুলি জনা যায়।

৫। চাওক, ড° মহেশ্বৰ নেওগৰ 'প্ৰতিধ্বনি : সাধাৰণ,' স্বৰ-বেখাত বৰগীত (পৃ: ২১-২২)।

কোনো কোনো বিশেষজ্ঞই বৰগীতক প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে থলুৱা লোকসঙ্গীতৰ লগত যুক্ত কৰিব খোজে।[৬] এইটো অতি স্বাভাৱিক যে বৰগীতৰ সঙ্গীত-সৃষ্টিৰ সময়ত শঙ্কৰ-মাধৱৰ দৰে সমন্বয়মুখী প্ৰতিভাই মূলতেই স্থানীয় সাঙ্গীতিক উপকৰণ সুমুৱাই লৈছিল আৰু পিছতো বৰগীতৰ গায়ন-ভঙ্গীত থলুৱা লোক-শৈলীৰ স্বাদ যুক্ত হৈছে। কিন্তু বৰগীত যে লোক-গীতৰ শাৰীত নপৰে তাক সুকীয়াকৈ প্ৰমাণ কৰাৰ আৱশ্যকতা নাই বুলিয়েই আমাৰ ধাৰণা।

বৰগীতৰ ৰাগ-নিৰূপণ, শিক্ষণ-পদ্ধতি ইত্যাদিঃ

যদিও আমি অলপ আগতে উল্লেখ কৰিছিলোঁ যে বৰগীতৰ প্ৰশিক্ষণত স্বৰ-অভ্যাস, স্বৰ-স্থান-নিৰ্ণয় আদিৰ স্পষ্ট স্থান নাই, তথাপিও বৰগীতৰ চৰ্চা আৰু শিক্ষাদানৰ ক্ষেত্ৰত কিছুমান নিজস্ব প্ৰণালী পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে।

বৰগীত গাওঁতাসকলৰ মাজত আলাপ শব্দটোৰ প্ৰচলন নাই, কিন্তু কোনো এক বিশেষ ৰাগৰ গীত গোৱাৰ আগতে আৰম্ভণিতে সেই ৰাগতে ৰাগ দিয়া বা ৰাগ-টনা নিয়ম আছে। টানি টানি গোৱা এই ৰাগ-দিয়া বা ৰাগ-টনা অংশই বৰগীতৰ অনিবদ্ধ আলাপ অংশ।[৭] সকলো সত্ৰতে ৰাগ দিয়াৰ ওপৰত সমান গুৰুত্ব দিয়া নহয়; কিছুমান সত্ৰত অকল নিয়ম ৰক্ষা কৰা হয়, আন কিছুমানত যথেষ্ট বিস্তৃত ধৰণে ৰাগ দিয়া হয়। আকৌ যিবোৰ

৬। . Sukumar Roy: 'Music of the Hill People of North-Eastern India' in *A Common Perspective for North-East India* p. 34.

৭। নিবদ্ধ অংশৰ দৰে ৰাগ-দিয়া অংশ গীতত ব্যৱহৃত তালত গোৱা নহয়। প্ৰায়ে কোনো ৰকমৰ বাজনাই বজোৱা নহয়। ক্ষেত্ৰ বিশেষে ৰাগ দি থকা সময়ত খোলৰ এক বিশেষ ধৰণৰ বাজনা তোলা হয়। তাক কোনো সত্ৰত ৰাগ-তালনি (যেনে, শ্ৰবণী) আৰু কোনো সত্ৰত চৰ্চৰি (যেনে, শোৱালকুছি) বোলে। ঠায়ে ঠায়ে ৰাগ-পানী বা মালিতা-তালো বোলে। 'জুন-ধৰা' আৰু 'ঘেদানি' শব্দ দুটাও এনে ঠাইত ব্যৱহৃত হয়।

সত্ৰত ৰাগ দিয়া পদ্ধতি বিস্তৃত, সেইবোৰতো সকলো ৰাগৰ ৰাগ-দিয়া অংশ সমান বিস্তৃত নহয়। যিহওক, ৰাগ-দিয়া বা ৰাগ-টনা বৰগীত গায়ন-ৰীতিৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ অংগ বুলি সকলো সত্ৰত স্বীকৃত।

ৰাগ-দিয়াত কোনো নিৰ্দিষ্ট প্ৰণালী অৱলম্বন কৰা নহয় যদিও মোটামুটিকৈ ৰাগ-বিস্তাৰৰ এটা থুলমূল আভাস ইয়াত দাঙি ধৰা হ'য়। কিছুমান সত্ৰত ইয়াৰ পাঁচটা ভাগ আছে, যিবোৰক ক্ৰমে উকাৰ, হুকাৰ, তাৰ, ঘোৰ আৰু মৰ্দন বুলি কোৱা হয়।[৮] আন কিছুমানত বহনি, উৰণি আৰু ঘূৰণি—এই তিনি ভাগৰ নাম পোৱা যায়।[৯] ভুজঙ্গ আৰু আপ্লুত--আলাপ অংশক এই দুই ভাগত ভাগ কৰাও দেখা যায়।[১০]

এই ৰাগ-দিয়া অংশত 'কৃষ্ণ,' 'শঙ্কৰ', 'হৰি,' 'ৰাম', 'গোবিন্দ' আদি শব্দ বহু সত্ৰই ব্যৱহাৰ কৰে যদিও কিছুমানে তা-না-না, হাউৰি আদি শব্দহে অধিক ব্যৱহাৰ কৰে। অনুমান কৰা টান নহয় যে কৃষ্ণ, শঙ্কৰ আদি শব্দ পিছৰ সংযোজন। ৰাগৰ 'তা-না-না' খণ্ড-বাক্যই এই সম্ভাৱনালৈকে আঙুলিয়ায়।

বৰগীতৰ নিবদ্ধ অংশত তান-বিস্তাৰ আদি কৰাৰ প্ৰথা নাই। বৰগীতৰ এই বৈশিষ্ট্য প্ৰবন্ধ-গীত আৰু ধ্ৰুপদৰ লগত সাদৃশ্যপূৰ্ণ।

ৰাগ-মালিতা :

বৰগীতৰ অনুশীলনৰ ব্যৱস্থা অনুসৰি ৰাগৰ ৰূপ শুনি শুনি মনত ৰখাই নিয়ম। কিন্তু ৰাগৰ ৰূপ পৰিস্কাৰকৈ মনত ৰখাৰ সুবিধাৰ অৰ্থে এটা সহজ পন্থা ব্যৱহাৰ হৈছিল যেন লাগে—সেয়া হ'ল ৰাগ-মালিতা। মালিতাবোৰ ৰাগ-ধ্যান বা লক্ষণ-

---

৮। প্ৰৱনী সত্ৰৰ ৺গিৰিকান্ত মহন্তৰপৰা পোৱা তথ্য। সম্প্ৰতি অষ্টাদশ শতিকাৰ দোমোজাত যে অসমৰ বৈষ্ণৱসকলে পঞ্চস্বৰ-সপ্তস্বৰ, স্বৰগ্ৰাম আৰু তাৰ-ঘোৰ-মন্দ্ৰৰ পাৰ্থক্য জানিছিল ড° মহেশ্বৰ নেওগে তালৈ আঙুলিয়াইছে তেওঁৰ "শংকৰদেৱত নৱ দৃষ্টিপাতৰ আৱশ্যকতা" নামৰ প্ৰবন্ধত। (প্ৰকাশ, অক্টোবৰ, ১৯৭৭)

৯। খোৱালকুছিৰ শ্ৰীযুত গন্ধৰাম বায়নৰপৰা পোৱা তথ্য।

১০। বৰপেটাৰ ৺দয়াল চন্দ্ৰ সুত্ৰধাৰৰপৰা পোৱা তথ্য।

সঙ্গীতৰ দৰে, যাৰ সহায়ত ৰাগৰ ৰূপৰ এটা মূৰ্তি দাঙি ধৰা হয়। মালিতাটো যি ৰাগৰ, সেই ৰাগৰ স্বৰ ব্যৱহাৰ কৰি মোটামুটিকৈ মালিতাটো সুৰত বন্ধা থাকে যাতে মালিতাটো গোৱাৰ লগে লগে ৰাগটোৰ থূলমূল ৰূপ এটা ভাঁহি উঠে। শঙ্কৰদেৱ-মাধৱদেৱে নিজে মালিতা ব্যৱহাৰ কৰাৰ কথা জনা নাযায়, কিন্তু শঙ্কৰদেৱৰ সমসাময়িক ৰাম সৰস্বতীৰ গীত-গোৱিন্দৰ পদত মালিতা শব্দটোৰ ব্যৱহাৰ হৈছে; তাত সঙ্গীত দামোদৰৰ ৰাগ-ধ্যানৰ ভাঙনি কৰি তাকে মালিতা বোলা হৈছে। শঙ্কৰ-মাধৱৰ বৰগীতত নোপোৱা আপেক্ষিকভাৱে নতুন ইমন-কল্যাণ আদি ৰাগৰো মালিতা ৰচিত আৰু ব্যৱহৃত হোৱালৈ চাই বুজিব পাৰি যে মালিতাৰ সহায়ত ৰাগৰ ৰূপ ধৰি ৰখাৰ প্ৰথা অন্ততঃ কিছুদিন আগলৈকে কাৰ্য্যকৰী হৈ আছিল। আজিকালি সত্ৰীয়া সঙ্গীতত মালিতাৰ ব্যৱহাৰ কমি আহিছে। নগাৱঁৰ কলিয়াবৰ অঞ্চলত সত্ৰীয়া মালিতাবোৰ বিশেষ বিশেষ উপলক্ষত পয়াৰ আকাৰে আবৃত্তিহে কৰা হয়, সুৰত গোৱা নহয়। বৰপেটা শোৱালকুছি আদিত সকলো ৰাগৰ নহ'লেও কেইবাটাও ৰাগৰ মালিতা সুৰেৰে সৈতে আজিও আছে। প্ৰসঙ্গক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে বৰগীতৰ তুলনাত বিয়াহৰ ওজা-পালিৰ সঙ্গীততহে মালিতাৰ স্থান অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ।

যদি এইদৰে যুক্তি দিয়া হয় যে বৰগীতৰ পুথিত ৰাগৰ নামৰ উল্লেখ আছে কাৰণেহে বৰগীতবোৰক অমুক ৰাগৰ গীত বুলি কোৱা হয়, প্ৰকৃততে সেই ৰাগবোৰৰ স্বতন্ত্ৰ ৰূপ সম্পূৰ্ণ অনিৰ্দিষ্ট আৰু বৰগীতৰ পৰম্পৰাত তেনে ৰূপত গুৰুত্বও দিয়া নহয়, আমি আন কিছুমান তথ্যৰদ্বাৰা তাৰ বিপৰীতে যুক্তি দিব পাৰোঁ। তাৰে এটা তথ্য হ'ল এই মাত্ৰ আলোচনা কৰা মালিতাৰ অস্তিত্ব। ৰাগৰ স্বতন্ত্ৰ ৰূপক মূল্য নিদিয়া হ'লে মালিতাৰ সহায়েৰে ৰাগৰ ৰূপক ধৰি ৰখাৰ প্ৰচেষ্টা নাথাকিলহেঁতেন। আৰু গুৰু-চৰিতত আকাশ-মণ্ডলী, বায়ু-মণ্ডলী, তিমিৰ আদি এনে কেইটামান ৰাগৰ নাম আছে যিবোৰত গুৰু দুজনাৰ কোনো গীত নিবদ্ধ নহয়, অথচ সেইবোৰ ৰাগ দিয়াৰ আৰু তাৰ ফলত হোৱা অলৌকিক ঘটনাৰ বৰ্ণনা আছে। অৰ্থাৎ

গীতত নিবদ্ধ নোহোৱাকৈ স্বতন্ত্ৰ ৰাগ-ৰূপক স্বীকৃতি দিয়া হৈছে। তাৰ উপৰি, ৰাগৰ ধাৰণা গুৰুত্বপূৰ্ণ নোহোৱা হ'লে সত্ৰীয়া সঙ্গীতত পুৰণি পুথিত উল্লেখ নথকা নতুন ৰাগ নোসোমালহেঁতেন অকল আনকি সেইবোৰৰ মালিতা ৰচিত নহ'লেহেঁতেন। শঙ্কৰ-মাধৱৰ কোনো গীতত উল্লেখ নথকা অথচ সত্ৰত চৰ্চা হোৱা তেনে কিছুমান নতুন ৰাগ হ'ল পাহাৰী, গুঞ্জৰী, ইমন (এমত) কল্যাণ, ধুপালী, মধ্যাৱলী আদি। তাৰপৰাই বুজা যায় যে স্বতন্ত্ৰভাৱে ৰাগ চৰ্চা কৰা হৈছিল আৰু নতুন ৰাগকো আদৰি লোৱা হৈছিল। স্বতন্ত্ৰ ৰাগ-চৰ্চাৰ পৰম্পৰা নাথাকিলে অকল শঙ্কৰ-মাধৱৰ গীতত উল্লেখ থকা ৰাগৰ নামকে আওৰাই থকা হ'লহেঁতেন।[11]

তলত সত্ৰীয়া ৰাগ মালিতাৰ কেইটিমান উদাহৰণ দিয়া হ'ল। আটাইকেইটি বৰপেটাৰ স্বৰ্গীয় দয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰৰপৰা সংগৃহীত।

অহিৰ ৰাগৰ মালিতা

এ—বৈকুণ্ঠ ভুবনে আছা পুৰুষোত্তম হৰি।
সৰস্বতী দেৱী সঙ্গে মহা ৰঙ্গ কৰি॥
এ—হৰি বোলে এক ৰাগ দিয়োক সুন্দৰী।
প্ৰবৰ্ত্তিয়া থাকো আমি তাঙ্ক অনুসৰি॥
এ—দেৱী বোলে আগে ৰাগ দিয়োক ঈশ্বৰ।
মই ৰাগ দিলে যেনো মিলে অথন্তৰ॥
এ—দেৱীৰ বচনে হৰি চিত্ত কৰি স্থিৰ।
ব্ৰহ্মাণ্ড ভেদিয়া ৰাগ ডাকিল অহিৰ॥
এ—বন্ধ ভৈলা স্ৰোতস্বিনী ৰহিলা অচল।
খলকি উঠিলা সাত সাগৰৰ জল॥ (এ—)

(ৰাম-ৰাম)

১১। ৰাগ-ৰূপৰ ধাৰণা যে মাত্ৰ গতানুগতিক আনুষ্ঠানিক ক্ৰিয়া-কাণ্ড নহয় সেই যুক্তি অধিক শক্তিশালী হয় এই তথ্যৰ পৰা যে সত্ৰীয়া-সঙ্গীতৰ সমান্তৰাল সঙ্গীত-পদ্ধতি ওজা-পালিতো ৰাগ-ৰূপৰ কল্পনা আৰু ৰাগ-চৰ্চা আৰু পৰিবেশনৰ ৰীতি প্ৰচলিত আছে।

বসন্ত ৰাগৰ মালিতা

এ—কৈলাস শিখৰে হৰে আছে ৰঙ্গ কৰি ।
উদয়গিৰিৰ বায়ু যান্ত অস্তগিৰি ॥ (অ'—এ)
এ—হৰক দেখিয়া বায়ু প্ৰণাম কৰিলা ।
মহানন্দে হৰে শ্ৰীবসন্ত ৰাগ দিলা ॥ (অ'—এ)
হৰমুখে ৰাগ আসি ভৈলা উতপতি ।
ষড় ঋতু মানে আসি মিলিলা তহিতি ॥ (ৰে-ৰাম হৰি-ৰাম-ৰাম)

ইমন-কল্যাণ ৰাগৰ মালিতা

(কি হে) শক্তিশেলে মহাবীৰ লক্ষ্মণ পৰিলা । (হে)
আকাশ-পাতাল মেৰু-মন্দৰ কম্পিলা ॥ (অ' আৰে)
(কি হে) আকাশ-পাতাল কম্পে, কম্পে ৰসাতল । (হে)
স্থিৰ নোহে বসুমতী কৰে টল মল । (অ' আৰে)
(কি হে) ৰামৰ আদেশে হনুমন্ত চলি গৈলা । (হে)
ঔষধ আনিয়া পাছে লক্ষ্মণ জীয়াইলা ॥ (অ' আৰে)
কি হে) ৰাম কল্যাণ হেতু দশোদিশ ছানি । (হে)
দেৱ দ্বিজ সৱে কৰে ৰাম জয় ধ্বনি ॥ (অ' আৰে)
(কি হে) বানৰৰ প্ৰজাসবে আনন্দে মাতিল । (হে)
ৰামজয় শব্দে ইমন-কল্যাণ ৰাগ ভৈল ॥ (অ' আৰে)

গুঞ্জৰী ৰাগৰ মালিতা

শৰত কালতে শোভে চন্দ্ৰাৱলী ৰাতি ।
কুমুদিনী সঙ্গে খেলে কুমুদিনী পতি ॥
শাল-তাল-তমাল-বকুল-নাগেশ্বৰ ।
নানাবিধ তৰু ফুলে ফুলি জাতিস্কাৰ ॥
লহ লহ লহ বহে মলয়া পৱন ।
কুহু কুহু ৰবে কৰে কোকিলে কূজন ॥

মধুপানে মত্ত হয়া মধুকৰগণ ।
গুণ গুণ ৰাগে গুঞ্জৰিছে অনুক্ষণ ॥
গুঞ্জৰী টানি গীত গায়ে গোপবালা ।
গুঞ্জৰীৰ ৰঙেসে গুঞ্জৰী ৰাগ ভৈলা ॥

পাহাৰী (পাহৰী) ৰাগৰ মালিতা

(আৰ) ৰামৰ পাদুকা আনি সিংহ আসনত ।
নন্দিগ্ৰামে প্ৰজা পালি আছন্ত ভৰত ॥ (অ' ঐ)
(আৰ) গিৰি গন্ধমাদন শিৰত লৈয়া তুলি ।
শূন্য পথে পৱন নন্দন যান্ত চলি ॥ (অ' ঐ)
(আৰ) পৰে ছায়া ৰামৰ পাদুকা উপৰত ।
দেখি ক্ৰোধে কম্পমান ভৈলন্ত ভৰত ॥ (অ' ঐ)
(আৰ) শব্দ অনুমানি কৰে বাতুল প্ৰহাৰ । (অ' ৰ)
প্ৰহাৰৰ ঘায়ে পৰে পৱন কুমাৰ ॥
(আৰ) কান্দে বীৰ হনুমান ভূমিত বাগৰি ।
ক্ৰন্দনৰ বোলে ৰাগ ভৈলন্ত পাহৰী ॥

সত্ৰীয়া সঙ্গীতত কালবিধি ঃ

ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ অন্যান্য ধাৰাত থকাৰ দৰে বৰগীত বা সত্ৰীয়া সঙ্গীততো বিভিন্ন ৰাগ গোৱাৰ কাৰণে বিভিন্ন সময় বন্ধা থাকে । এই সম্পৰ্কে সকলো সম্ভৱ মত সম্পূৰ্ণভাৱে মিলি নাযায় যদিও, আৰু অন্যান্য সঙ্গীত পদ্ধতিৰ সময় বিভাজনৰ লগত বৰগীতৰ সময় বিভাজনৰ অমিল আছে যদিও, সময় অনুসৰি ৰাগ-পৰিৱেশনৰ ৰীতিটো সঙ্গীত শাস্ত্ৰবিধি-সম্মত । সত্ৰসমূহত প্ৰচলিত ৰাগৰ-সময় বিভাজন মোটামুটিকৈ এনে ধৰণৰ—

ৰাতিপুৱা ঃ অহিৰ, ললিত, শ্যাম, কৌ, কল্যাণ, শ্যাম-গড়া আদি ।
দুপৰীয়াৰপৰা আবেলিলৈ ঃ গৌৰী, ভাটিয়ালী, বসন্ত, তুড়-বসন্ত, পাহাৰ, শ্ৰীগান্ধাৰ, ধনশ্ৰী, বৰাড়ী, কেদাৰ, মাহুৰ, শ্ৰী, ইত্যাদি ।

গধূলি : আশোৱাৰী, বেলোৱাৰ, সাৰেঙ্গ, চালেঙ্গি ।
আগ নিশা : সুহাই, সিন্ধুৰা, কানাড়া, মল্লাৰ, নাট-মল্লাৰ ।
শেষ নিশা : মধ্যালী (বা মধ্যাৱলী), ভূপালী, কামোদ ।
পুৱতী নিশা : ধূপালী, পূৰবী ।

মেলা-সঁচাৰ, বন্ধা-সঁচাৰ :

বৰগীত সাধাৰণতে তালৰ সহযোগত গোৱা হয় যদিও কেতিয়াবা তাল নোহোৱাকৈ টানি টানিও কথা অংশ গোৱা হয়। খোলৰ সহযোগত তালৰ ছন্দ অনুসৰি গীত গালে তাক বন্ধনৰ গীত বোলা হয় আৰু খোলৰ সহযোগ বিনে গালে তাক মেলানৰ গীত বোলা হয়। এই দুই গায়ন-ভঙ্গী বুজাবলৈ মেলা-সঁচাৰ আৰু বন্ধা-সঁচাৰ কথা দুটাও ব্যৱহাৰ হয়।

বৰগীতত ৰাগৰহে উল্লেখ থাকে, তাল নিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়া নাথাকে।[১২] গতিকে ৰাগটো ঠিক ৰাখি যি কোনো তালতে যি কোনো গীত গাব পাৰি। বহু সত্ৰত এটি গীত এক (বা ব্যতিক্ৰম হিচাপে একাধিক) বিশেষ তালতেই গোৱা হয়। কিন্তু একেটা গীতকে কুশলী গায়কে বিভিন্ন তালত গাব পাৰে আৰু গায়ো। কিছুমান সত্ৰত এইটোৱেই নিয়ম; গায়কে একেটা গীতকে বিবিধ তালত স্বচ্ছন্দে গাব পৰা হ'লেহে তেওঁৰ বৰগীত শিক্ষা সম্পূৰ্ণ হোৱা বুলি ধৰা হয়।

কিন্তু অঙ্কীয়া নাটৰ গীতত ৰাগৰ লগতে তালো নিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়া থাকে বাবে নিৰ্দিষ্ট ৰাগত নিৰ্দিষ্ট তালত সেই গীতবোৰ সাধাৰণতে গোৱা হয়। অৱশ্যে বৰপেটা আদি সত্ৰত দেখা যায় যে কেতিয়াবা ওজা বায়নে আনকি নাটৰ গীতকো অকল কেইবা-

১২। "প্ৰসঙ্গত বেলেগ বেলেগ পদ ছন্দত দুই, তিনি বা চাৰিখনকো অধিক তাল দি গোৱা হয়। তাল সলনিত সুৰ ৰক্ষা কৰি লয় সলনি হয়। .... অৱশ্যে একেখন তালতে গোটেই গীতটো গাই শেষ কৰা অবিধি নহয়। অংকৰ গীতবোৰ একেখন তালতে শেষ কৰা হয়। বৰগীতহে প্ৰসঙ্গীয়া প্ৰথাত অধিক তালযুক্ত কৰা হয়।"—শ্ৰীচক্ৰধৰ মহন্তৰ টোকা, 'স্বৰবেখাত বৰগীত,' চতুৰ্থ ভাগ, পৃঃ ১১৮।

খনো৷ তালতেই নহয়, কেইবাটাও সমজাতীয় বিভিন্ন ৰাগতো ভাঙি গায়।

মেলা ৰাগ, বন্ধা ৰাগ :

উত্তৰনিৰ কিছুমান সত্ৰত একেটা ৰাগৰে দুটা ভিন্ন ৰূপৰ প্ৰচলন থকা দেখা যায় : এই দুই ৰূপক মেলা ৰাগ আৰু বন্ধা ৰাগ বুলি কোৱা হয়। এইবোৰ সত্ৰৰ ব্যাখ্যা অনুসৰি মেলা ৰাগ হ'ল শঙ্কৰ-মাধৱৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্ত্তিত ৰাগৰ প্ৰাচীনতৰ ৰূপ আৰু বন্ধা ৰাগ হ'ল পিছত সন্নিবিষ্ট ৰাগৰ অৰ্বাচীন ৰূপ। এই সত্ৰসমূহত মেলা ৰাগৰ ৰূপহে প্ৰকৃত বৰগীতৰ সঙ্গীত-পদ্ধতিৰ অন্তৰ্ভুক্ত বুলি স্বীকৃত আৰু গৃহীত; বন্ধা ৰাগৰ ৰূপৰ সেই মান্যতা নাই। বন্ধা ৰাগৰ সুৰ তুলনামূলক ভাৱে সৰল আৰু তৰল। বন্ধা ৰাগ অকল সত্ৰৰ ভিতৰত প্ৰচলিত ওজা-পালি ধাৰাৰহে অন্তৰ্গত। উল্লেখযোগ্য যে ওজা-পালি ধাৰাত এনে ভালেমান ৰাগৰ প্ৰচলন আছে যিবোৰ বিশুদ্ধ বৰগীতৰ ধাৰাত অনুপস্থিত। তেনে কিছুমান ৰাগৰ নাম হ'ল এনে ধৰণৰ : জয়শ্ৰী, মালশ্ৰী, পাহাৰিয়া, খট, সৌভাগী, চালেঙ্গী ইত্যাদি। মেলা-ৰাগ বন্ধা-ৰাগৰ পাৰ্থক্যৰ ধাৰণাটো নাই যদিও ৰৰপেটা সত্ৰতো একেটা গীতৰ প্ৰাচীনতৰ আৰু গহীনতৰ ৰূপৰ লগতে নবীনতৰ আৰু সৰলতৰ ৰূপৰ সমান্তৰাল অৱস্থিতি লক্ষণীয়।

সত্ৰীয়া তাল

বৰগীতত যদিও স্বৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ নাই (বা নোহোৱা হৈছে), খোল আৰু তালৰ সঙ্গত কিন্তু অপৰিহাৰ্য। প্ৰকৃততে খোল বা মৃদঙ্গৰ বিচিত্ৰ তালৰ ভিতৰতো স্বতন্ত্ৰভাৱে সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ উপাদান ৰক্ষিত হৈছে। কাৰণ, ৰাগৰ ক্ষেত্ৰত ধৰাৰ নিচিনাকৈ তালৰ ক্ষেত্ৰতো সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য আছে। সেই বৈশিষ্ট্য তালৰ নাম, মাত্ৰাৰ সংখ্যা আৰু তাৰ বিভাজন, তালৰ ছন্দ আৰু গতি আৰু লগতে বাদ্যৰ ধ্বনি—এই সকলোতে নিহিত আছে।

—৩

আমি আগতে দেখিছোঁ যে বৰগীতত তালৰ উল্লেখ নাথাকে, নাটৰ গীততহে থাকে। নাটৰ গীতত এইকেইখন তালৰ নাম পোৱা যায়—একতাল, ৰূপক, খৰমান, যতি তাল (বা যতি মান), বিষম তাল, চুটি-কলা, দোমানী, মানচোক। কিন্তু সত্ৰীয়া গায়ন-বায়নসকলে ব্যৱহাৰ কৰা তালৰ সংখ্যা ইয়াতকৈ বহুত বেছি। এই বিৰাটসংখ্যক বিচিত্ৰ তালৰ ভিতৰত কিছুমানক মূল তাল আৰু কিছুমানক উপতাল বুলি ধৰা হয়। পৰিতাল, একতাল, ৰূচক, খৰমান, যতি (বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ), ৰূপক, সৰু বিষম, চুটি-কলা, দোমানী, দশবাৰী আদি মূল তাল; আনহাতে আচতলা, চুটা, ৰূপ গঞ্জল, ওলোটা গঞ্জল সুধা গঞ্জল, আৰ বিষম, তিন যতি, চাব তাল, মাঠ তাল আদি উপতাল।[১৩] ইয়াৰ বাহিৰেও বিভিন্ন সত্ৰত আৰু বিভিন্ন উপতাল প্ৰচলিত আছে।

আকৌ ৰাগৰ নিচিনাকৈ তালৰ ক্ষেত্ৰতো অঞ্চল ভেদে আৰু সত্ৰ ভেদে নামৰ, মাত্ৰাৰ, সংখ্যাৰ আৰু গতিৰ বিভিন্নতা আছে। আটাইতকৈ বেছি বিভিন্নতা আৰ্যা বা বোলৰ ক্ষেত্ৰত --প্ৰায় সত্ৰই সত্ৰই সুকীয়া আৰ্য্যা। উদাহৰণস্বৰূপে, মাত্ৰা বিভাজনৰ দিশৰ-পৰা মধ্য আৰু উজনি অসমত যিখন সৰু বিষম তাল, সেইখন কামৰূপত প্ৰচলিত চুটকলাৰ লগতহে মিলে। পাৰতালৰ মাত্ৰাৰ সংখ্যা সৰহভাগ সত্ৰৰ মতে ১৪, কিন্তু কমলাবাৰীৰ মতে কেতিয়াবা ২১। একতালিৰ মাত্ৰা কমলাবাৰীৰ আৰ্য্যা মতে ২৪; শ্ৰবণী আদি মধ্য অসমৰ সত্ৰৰ মতে ১২ যদিও ছন্দ একে, কিন্তু বৰপেটা আদি নামনিৰ সত্ৰত একতালৰ ছন্দ আৰু গতিয়েই সুকীয়া।

তাৰ উপৰি, একেখন তালৰে চাপৰ বা আঘাত আৰু হালি (খালী, ফাঁক) দেখুওৱা ধৰণো অঞ্চল আৰু সত্ৰভেদে সুকীয়া হোৱা দেখা যায়। আৰ্য্যা বা বোলৰতো কথাই নাই: প্ৰায় সত্ৰই প্ৰতি নিজা নিজা বোল আছে বুলি কোৱা হৈছেই। এই বিভিন্নতাই সত্ৰীয়া ৰাগৰ ক্ষেত্ৰত কৰাৰ নিচিনাকৈ তালৰ ক্ষেত্ৰতো যথেষ্ট খেলি-মেলি অৱস্থাৰ সৃষ্টি নকৰাকৈ থকা নাই। কিন্তু সুখৰ কথা, ৰাগৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা খেলি-মেলিৰ তুলনাত তালৰ খেলি-মেলি বহুখিনি কম আৰু বাহ্যিক বিভিন্নতা ভেদ কৰি বিভিন্ন সত্ৰৰ তালৰ

১৩। মূল তাল আৰু উপতাল সম্পৰ্কে অৱশ্যে ভিন্ন মতো আছে:

পদ্ধতিৰ মৌলিক গঠনমূলক সাদৃশ্য আছে।

সত্ৰীয়া তাল-পদ্ধতিৰ ছন্দ, লয় আৰু ভঙ্গীৰ এনে কিছুমান উপাদান আছে যিবোৰ অন্যান্য উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত ধাৰাৰ তাল-পদ্ধতিৰ উপাদানতকৈ কম আকৰ্ষণীয় নহয়। সত্ৰীয়া তালবোৰ যেতিয়া অকল গীতৰ সহযোগী হিচাপে ব্যৱহৃত হয়, তেতিয়া সেইবোৰৰ ছন্দ আৰু বৈচিত্ৰ্য স্বাভাৱিকতে গীতৰ অনুগামী হিচাবে সীমিত হৈ থাকে। কিন্তু যেতিয়া তালবোৰ নৃত্যৰ বিচিত্ৰ পদক্ষেপ আৰু অঙ্গ-সঞ্চালনৰ লগত যুক্ত হয়, তেতিয়া ছন্দ, লয় আৰু গতিৰ বৈচিত্ৰ এনে প্ৰাচুৰ্য আৰু উদ্দামতা লৈ উপস্থিত হয় যে তত্বজ্ঞ আৰু ৰসজ্ঞ মন তাত অভিভূত নোহোৱাকৈ নাথাকে। সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ উচ্চাঙ্গতাৰ ইও এটা লক্ষণ।

সত্ৰীয়া তালবোৰৰ সাধাৰণতে তিনিটা ভাগ থাকে: গা-মান বা মূল বাজনা, ঘাত আৰু চোক। গা-মানক হিন্দুস্থানী সঙ্গীতত ব্যৱহৃত হোৱা 'ঠেকা'ৰ লগত, ঘাতক 'টুকুড়া'ৰ লগত আৰু চোকক 'বেলা'ৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। তাৰ উপৰি নৃত্যত ব্যৱহাৰ হোৱা ভাঙনি-ঘাতৰ কথক নৃত্যৰ লগত জড়িত 'কায়দা-বিস্তাৰ'ৰ লগত আৰু শ্লোকবোৰৰ 'কৱিত'ৰ লগত মিল আছে।[১৪]

অসমৰ নিজস্ব পদ্ধতিৰ উচ্চাঙ্গ তাল-পদ্ধতি যে যথেষ্ট পুৰণি তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় তাল সম্পৰ্কীয় এখন পুৰণি সাঁচিপতীয়া পুথিৰ অস্তিত্বৰ পৰা।[১৫] যদুপতি নামে এজনৰ দ্বাৰা ৰচিত এই পুথিত প্ৰাচীন শাস্ত্ৰীয় পদ্ধতিৰ লগতে অসমৰ নিজস্ব পদ্ধতিৰ বহু তালৰ নাম আৰু সেইবোৰৰ কাৰিকৰী দিশৰ পৰিচয় দিয়া হৈছে, আৰু সত্ৰত প্ৰচলিত আৰু অপ্ৰচলিত নানান পাৰিভাষিক শব্দৰ (যেনে, চাত, চাপৰ, ঘাত, ঘাতনি, হ্ৰস্ব, দীৰ্ঘ, লঘু, গুৰু, প্লুত,

---

১৪ বিস্তাৰিত আলোচনাৰ কাৰণে ১ম বছৰৰ 'অসমীয়া'ত ধাৰাবাহিকভাৱে ৺কেশৱ চন্দ্ৰ চাংকাকতিৰ গৱেষণামূলক প্ৰবন্ধ "তালসমলয়" চাওক।

১৫ ৺মিত্ৰদেৱ মহন্তৰপৰা পোৱা এই সাঁচিপতীয়া পুথিখন ড° মহেশ্বৰ নেওগ আৰু ৺লক্ষীনাথ দাসে সম্পাদনা কৰি উলিয়ায় 'বাদ্য-প্ৰদীপ' নাম দি। অসম্পূৰ্ণ এই পুথিখনৰ পাঠ "Rhythm in the Vaishnava Music of Assam" গ্ৰন্থৰ শেষত সন্নিবিষ্ট হৈছে।

কলা আদি) ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। তলত সেই পুথিৰপৰা দুটামান অংশ তুলি দিয়া হ'ল ঃ

ৰূপক তালৰ বিষয়ে—

প্ৰতি যুগ্ম শেষে লঘু থাকয় যাহাত।
তাহাৰ ৰূপক নাম বেদত প্ৰখ্যাত॥

● ● ● ●

যুগ্ম আদি চাপৰত যিটো ধৰে ঘাত।
অবিঘ্নে খাৱয় জানা যুগ্মত প্ৰখ্যাত॥
যুগ্ম অন্ত চাপৰত কৰিবে আশ্ৰয়।
যুগ্ম অন্তে লঘুত ঘাতনি প্ৰকাশয়॥
যুগ্মান্তে লঘুত ঘাত ধৰে দৃঢ়মনে।
যুগ্মান্তে শশীত পাছে ঘাৱে নিহ ঘনে॥

● ● ●

যুগ্ম অন্তে মাৰে দাণ্ড তিতি খেতা হৰে।
চাৰি যুগ্ম অন্তে এ চাপৰে দ্ৰুতে ৰৰে॥
যুগ্মান্তে লঘুৰ আদো দাণ্ড দাণ্ড যিতো কৰে।
চাৰি যুগ্ম অন্তে দ্ৰুতে যুগ্মতেসে পৰে॥
লঘুৰ অন্তত খেতা ধগি দাণ্ড হয়।
তুৰ্য্য যুগ্ম অন্তে লঘু দ্ৰুত যুগ্মে ৰয়॥ ইত্যাদি।

যদুপতিৰ পুথিত যাইকে 'হৰিস্মৃতি সুধাঙ্কুৰ' নামৰ সংস্কৃত গ্ৰন্থকেই প্ৰামাণ্য বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে। এই গ্ৰন্থৰ ৰচক গৌড়দেশীয় শ্ৰীৰঘুনন্দন বুলি জনা গৈছে। যদুপতিয়ে সঙ্গীত দামোদৰো উল্লেখ কৰিছে। এই গ্ৰন্থসমূহক পূৰ্বাঞ্চলৰ সঙ্গীত-চিন্তাৰ প্ৰতিনিধি বুলি ধৰিব পাৰি।

প্ৰাসঙ্গিক ৰচনা-পঞ্জী ঃ

গ্ৰন্থ ঃ

ড' মহেশ্বৰ নেওগ, শ্ৰীবীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ফুকন আৰু শ্ৰীপুৰুষোত্তম দাস
ঃ বৰবেখাড় বৰগীত, ছিলং, ১৯৫৮।

ড' মহেশ্বৰ নেওগ আৰু শ্ৰীকেশৱ চাংকাকতি : Rhythm in the Vaishnava Music of Assam, গুৱাহাটী, ১৯৬২; সত্ৰীয়া নৃত্য আৰু সত্ৰীয়া নৃত্যৰ তাল, গুৱাহাটী ১৯৭৩।

কীৰ্ত্তিনাথ বৰদলৈ প্ৰাচীন কামৰূপীয়া সঙ্গীত, ১৯৩২।

Sukumar Ray Music of North Eastern India, Calcutta.

ড' বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত : অসমীয়া সঙ্গীতৰ ঐতিহ্য, যোৰহাট, ১৯৭৭।

প্ৰবন্ধ-পাতি :

ড' মহেশ্বৰ নেওগ : 'বৰগীতৰ অনুকূল', পছোৱা, ১ম বছৰ, ১০ম সংখ্যা। 'অসমৰ মাৰ্গ-সঙ্গীত,' সংলাপ, ২য় সংখ্যা। 'ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক ঐতিহ্য আৰু অসম', সভাপতিৰ অভিভাষণ, অসম সাহিত্য সভাৰ ৩৪শ অধিবেশন।
'গুৰুচৰিতত নৰদৃষ্টিপাতৰ আৱশ্যকতা', প্ৰকাশ, অক্টোবৰ ১৯৭৭।
'Traditions of Classical Music in Assam', presented at National Seminar, Sangit Natak Akademi, New Delhi, 1957.
'Technical Sciences and Fine Arts in Eastern India', Presidential Address, Technical Sciences and Fine Arts section, All India Oriental Conference, 1966.

ড' মহেশ্বৰ নেওগ, দেবেন্দ্ৰনাথ চাংকাকতি আৰু লক্ষ্মীনাথ দাস : 'বৰগীত আৰু শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীত', অসম সাহিত্য সভা আলোচনী, ১৬শ বছৰ, ১ম সংখ্যা।

বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা : 'সঙ্গীত আৰু শ্ৰীশ্ৰীশঙ্কৰদেৱ বৰবাদন' বাঁহী।

বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ফুকন : 'অসমত ৰাগ সঙ্গীতৰ ধাৰা', সংস্কা, ২য় বছৰ, ৩য় সংখ্যা; 'বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক ভিত্তি', প্ৰতিবাদ প্ৰবন্ধ, ৰামধেনু।

পুৰুষোত্তম দাস : 'বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক ভিত্তি', ৰামধেনু, ৬ষ্ঠ বছৰ, ৯ম সংখ্যা।

খগেন্দ্ৰনাথ দাস : 'অসমত সঙ্গীত চৰ্চা', ঝংকাৰ, ১৯৫৪-৫৫।

চক্ৰধৰ মহন্ত : 'বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক মূল্য', প্ৰকাশ, ২য় বছৰ, ১ম সংখ্যা।

দেবেন্দ্ৰ চাংকাকতি : 'সঙ্গীত শাস্ত্ৰমতে বৰগীত', অসম সাহিত্য সভা পত্ৰিকা, ১১শ বছৰ, ২য় সংখ্যা।

কেশৱচন্দ্ৰ চাংকাকতি : 'তাল সমন্বয়', অসমীয়া, ১ম বছৰ।
'শাস্ত্ৰীয় ৰাগ আৰু তালৰ ভিত্তিত বৰগীত', সাহিত্য সুৰভি, ৰঙিয়া অসম সাহিত্য সভা অধিবেশন।

ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত : 'সঙ্গীত-বিষয়ক আলোচনা', সাহিত্য-সঙ্কলন, মঙ্গলদৈ অধিবেশন, অসম সাহিত্য সভা।

●●●

অসমত নৱ-বৈষ্ণৱ আদৰ্শ আৰু সংগঠন ঃ সাম্প্ৰতিক সামাজিক পৰিস্থিতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত

লিপি, মূৰ্তি আদি বিভিন্ন প্ৰত্নতাত্ত্বিক সাক্ষ্যৰ পৰা আৰু পুৰাণাদি গ্ৰন্থ, কাব্য, নাটক আদি নানান সাহিত্যিক সাক্ষ্যৰ পৰা এই কথা নিৰ্ভৰযোগ্যভাৱে প্ৰমাণিত হৈছে যে অসমত বিষ্ণুপূজাৰ প্ৰচলন যথেষ্ট প্ৰাচীন কালতে হৈছিল, আৰু শঙ্কৰদেৱৰ আবিৰ্ভাৱৰ আগলৈকে সৌৰ, শিৱ, শাক্ত, তান্ত্ৰিক আদি ধৰ্মমতৰ লগতে সমান্তৰালভাৱে বৈষ্ণৱ ধৰ্মমতৰ পৰম্পৰাও কম-বেছি পৰিমাণে শক্তিশালীভাৱে চলি আহিছিল। ১ শ শতিকাত শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰদেৱৰ অসাধাৰণ নেতৃত্বত আৰম্ভ হোৱা নৱ বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ জোৱাৰে কিদৰে সমগ্ৰ অসম বুৰাই পেলাইছিল আৰু অসমভূমিক নৱ-বৈষ্ণৱবাদৰ লগত জড়িত ভক্তিৰ আদৰ্শেৰে সঞ্জীৱিত কৰিছিল, সেয়া অসমত প্ৰায় সৰ্বজনবিদিত ইতিহাস। সেয়া আছিল অৱশ্যে এক সৰ্বভাৰতীয় অভ্যুত্থানৰেই অংশ। কিন্তু অসমত সেই আন্দোলনৰ পৰিসৰ ইমানেই ব্যাপক আৰু তাৰ প্ৰভাৱ ইমানেই গভীৰ আছিল যে সি ধৰ্মীয় আদৰ্শ আৰু আচাৰৰ সীমা চেৰাই লৈ অসমৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক জীৱনৰ প্ৰায় সকলো দিশকে সামৰি লৈছিল আৰু প্ৰায় সকলোতে দকৈ সাঁচ বহুৱাইছিল। সেই সাঁচৰ চিন অসমীয়া সমাজ-জীৱনৰ পৰা আজিও মচ খোৱা নাই, যদিও বহু ক্ষেত্ৰত সি ক্ৰমাৎ অনুজ্জ্বল হৈ আহিছে।

নৱ-বৈষ্ণৱবাদৰ মাধ্যমেৰে অসমৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক বাতাৱৰণৰ যি অভূতপূৰ্ব নৱ-ৰূপায়ণ ঘটিছিল তাত ব্যাপ্তি-সংযোগৰ আৰু তাৰ পৰম্পৰা-বহনৰ গুৰু দায়িত্বৰ বুজন অংশ গ্ৰহণ কৰিছিল অসমৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত প্ৰতিষ্ঠিত সৰু-বৰ অসংখ্য সত্ৰই। আৰু যেন সেই সত্ৰসমূহৰেই বিস্তাৰিত শাখা-প্ৰশাখাৰূপে কাম কৰিছিল অসমৰ গাঁৱে গাঁৱে, চুবুৰীয়ে চুবুৰীয়ে গঢ়ি উঠা নামঘৰসমূহে। সেয়েহে অসমৰ নৱ-বৈষ্ণৱবাদৰ ইতিহাস সত্ৰ-

নামঘৰৰ ইতিহাসৰ লগত অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত। আকৌ, অসমৰ সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক গাঁথনি আৰু সংশ্লিষ্ট ঘটনা-প্ৰৱাহৰ লগতো সত্ৰ-নামঘৰৰ সম্পৰ্ক কম গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয়।

শঙ্কৰদেৱ, মাধৱদেৱ, দামোদৰদেৱ আৰু হৰিদেৱ—অসমত নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ এই চাৰিগৰাকী প্ৰধান নায়ক আৰু তেওঁসৱৰ প্ৰত্যক্ষ অনুগামীসকলৰ নেতৃত্বত ভালেমান দিনলৈ অসম নৱ-বৈষ্ণৱ ভক্তিবাদৰ আৰু তাৰ লগত জড়িত উদাৰ মানৱীয় আদৰ্শৰ পূৰ্ণ পয়োভৰ চলিছিল; আৰু সত্ৰ সংগঠনেও সেই ধৰ্মীয় আৰু মানৱীয় প্ৰমূল্যসমূহৰ সংৰক্ষণত আগভাগ লৈছিল। কিন্তু পিছলৈ ৰাজনৈতিক আৰু সমাজতান্ত্ৰিক বিভিন্ন কাৰণত আৰু বৈষ্ণৱ-সংগঠনৰ কিছুমান অভ্যন্তৰীণ দুৰ্বলতাৰ ফলত বৈষ্ণৱ গুৰুসকলৰ আৰু সত্ৰসমূহৰ সৰ্বজনীন প্ৰভাৱ ভালেখিনি হ্ৰাস পাই আহে আৰু সি ভকত আৰু প্ৰত্যক্ষ শিষ্যসমাজৰ মাজলৈ সীমিত হৈ আহে। 'আধুনিক' ধ্যান-ধাৰণা আৰু আচাৰ-আচৰণৰ লগত আমাৰ সমাজৰ সংস্পৰ্শ ঘটাৰ আগতেই এই প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ হৈছিল।

অতি সাম্প্ৰতিক কালত আমাৰ সমাজত যিদৰে পশ্চিমীয়া আহিৰ শিক্ষাৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰ ঘটিছে, আৰু তাৰ লগতে কৃষি-নিৰ্ভৰ গ্ৰাম-ভিত্তিক গাঁথনিৰ পৰা উদ্যোগমুখী নগৰকেন্দ্ৰিক গাঁথনিলৈ সমাজৰ যি ক্ষিপ্ৰ ৰূপান্তৰৰ প্ৰৱণতা দেখা গৈছে, ঘাইকৈ তাৰেই ফলস্বৰূপে পৰম্পৰাগত ধৰ্মীয় আচাৰ আৰু প্ৰমূল্যৰ পৰা মানুহ ক্ৰমে আঁতৰি আহিব লাগিছে। অসমৰ ঐতিহ্যপূৰ্ণ বৈষ্ণৱ ধৰ্মীয় আদৰ্শ আৰু জীৱন-ধাৰাৰ ধাৰক আৰু বাহক ৰূপে আজি মুষ্টিমেয় গোসাঁই-মহন্ত আৰু ভকত-শিষ্যহে আছে গৈ, আৰু বহুক্ষেত্ৰত সত্ৰসমূহ পৰ্য্যবসিত হৈছে ভক্তজনৰ তীৰ্থস্থান আৰু পৰ্য্যটক আৰু কৌতূহলীজনৰ দৰ্শনীয় স্থানলৈ।

পৰম্পৰাগত ধৰ্মীয় আদৰ্শ আৰু আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ পৰা সাম্প্ৰতিক সমাজৰ ব্যৱধানৰ এই প্ৰক্ৰিয়াটোৰ মূলত এনেধৰণৰ কিছুমান কাৰণ নিহিত আছে:

১। বৈজ্ঞানিক যুক্তিবাদী বিচাৰ-ধাৰাৰ প্ৰসাৰৰ ফলত শিক্ষিতসকলৰ এচামে ধৰ্মৰ লগত জড়িত নিৰ্বিচাৰ সংস্কাৰমুখিতাক এৰাই চলিছে, যদিও ধৰ্মৰ মৌলিক নৈতিকতাৰ আদৰ্শৰ লগত এইচামৰ বিৰোধ নাই।

২। তথাকথিত আধুনিক জীৱন-ধাৰাৰ প্ৰতি মাত্ৰাধিক আনুগত্যেৰে পৰিচালিত নব্য শিক্ষাৰে শিক্ষিত বহুতেই পৰম্পৰাগত ধৰ্মীয় আচাৰ আৰু ৰীতি-নীতিসমূহক "পুৰণি কলীয়া" আৰু "বিসদৃশ" বুলি যত্নেৰে বৰ্জন কৰিছে। এইচামে আমাৰ ঐতিহ্যৰ বহু প্ৰশংসনীয় দিশকো উপেক্ষা কৰিবলৈ লৈছে।

৩। বৈষয়িক প্ৰতিষ্ঠা আৰু সাফল্যৰ সাম্প্ৰতিক আদৰ্শই সমাজ-জীৱনত ইমান দকৈ শিপাইছে যে ধৰ্মৰ লগত জড়িত নৈতিক অনুশাসনৰ বান্ধোনে প্ৰতিষ্ঠা আৰু সাফল্যৰ সন্ধানত উদ্‌ভ্ৰান্ত মানুহক বান্ধি ৰখাত ব্যৰ্থ হৈছে।

(এই কথাও ঠিক যে কিছুদিনৰ পৰা ভাৰতৰ প্ৰায় সকলোবোৰ ধৰ্মমত আৰু সংগঠনৰ ক্ষেত্ৰত এক ধৰণৰ অত্যুৎসাহী আৰু অত্যাভিমানী প্ৰৱণতা আৰু তৎপৰতা পৰিলক্ষিত হৈছে। এইবোৰৰ সৰহ ভাগেই ধৰ্মৰ মূলগত আধ্যাত্মিক আৰু নৈতিক প্ৰমূল্যতকৈ আবেগসৰ্বস্ব পশ্চাৎমুখী মতান্ধতাৰ দ্বাৰাহে পৰিচালিত হোৱাৰ লক্ষণ সুস্পষ্ট। এইবোৰৰ দ্বাৰা সমাজত যিকোনো ধৰ্মীয় সম্প্ৰদায়ৰেই নহওক ধৰ্মিষ্ঠতাৰ বৃদ্ধি হৈছে বুলি ধৰাৰ কোনো কাৰণ নাই।)

ধৰ্মীয়-সামাজিক পৰিস্থিতিৰ এই বিশ্লেষণ যদিও সামগ্ৰিকভাৱে ভাৰতৰ সকলো ধৰ্মৰ ক্ষেত্ৰতেই সমানে প্ৰযোজ্য তথাপি এফালৰ পৰা অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ ক্ষেত্ৰত ইয়াৰ প্ৰাসঙ্গিকতা আৰু তাৎপৰ্য্য অধিক। তাৰ কাৰণ, আমি আগতে উল্লেখ কৰাৰ দৰে নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ আদৰ্শ আৰু সংগঠন অসমীয়া জাতি-গঠনৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ লগত আৰু অসমীয়া সামাজিক-সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্যৰ লগত অতি ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত।

অসমত সাম্প্ৰতিক বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ পৰিস্থিতিৰ চিত্ৰণৰ এই দিশটো কিছু নেতিবাচক যদিও ইয়াৰ ইতিবাচক দিশ এটাও আছে। সম্প্ৰতি অসমীয়া জাতীয় জীৱনত এনে কিছুমান তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ ঘটনাপ্ৰৱাহ পৰিলক্ষিত হৈছে যিবোৰৰ বৈষ্ণৱ আধ্যাত্মিক আদৰ্শৰ লগত প্ৰত্যক্ষ সম্পৰ্ক নাথাকিব পাৰে কিন্তু যিবোৰ নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ লগত জড়িত সামাজিক-সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্যক পুনৰাৱিষ্কাৰ আৰু পুনৰ-প্ৰতিষ্ঠাৰ চেতনাৰ দ্যোতক।

ইয়াৰ ভিতৰত পোনতেই মনলৈ আহে বৈষ্ণৱ গুৰুসকলৰ তিথি-পালনৰ নতুন ধৰণটোৰ কথা। পূৰ্বতে বৈষ্ণৱ গুৰুসকলৰ তিৰোভাৱ-তিথি পালিত হৈছিল অনুগামী সকলৰ দ্বাৰা ধৰ্মীয় আচাৰ-অনুষ্ঠান পালনৰ মাজেদি সত্ৰ, নাম-ঘৰ আৰু ব্যক্তিগত আৱাস-গৃহত। কিন্তু সম্প্ৰতি গুৰুসকলৰ তিথি অতি উৎসাহ আৰু আড়ম্বৰেৰে পালিত হ'ব লাগিছে অকল ধৰ্মীয় অনুষ্ঠান ৰূপে নহয়, জাতি-ধৰ্ম-সম্প্ৰদায় নিৰ্বিশেষে বিভিন্ন গোষ্ঠীৰ সাগ্ৰহ যোগদানেৰে। বিশেষকৈ শঙ্কৰদেৱৰ তিৰোভাৱ-তিথি ইতিমধ্যে এটা অসমীয়া জাতীয় উৎসৱত পৰিণত হৈছেই, আৰু শঙ্কৰ-জন্মোৎসৱো তেনে পৰ্য্যায় পোৱাৰ পথত।

সন্দেহ নাই, বৈষ্ণৱ গুৰুসকলৰ প্ৰতি ৰাজহুৱা আগ্ৰহ আৰু শ্ৰদ্ধাৰ এই অভূতপূৰ্ব বৃদ্ধিত ধৰ্মীয় চেতনাতকৈ অসমীয়া জাতীয় চেতনাহে অধিক নিশ্চিতভাৱে প্ৰতিফলিত হৈছে। এই নতুন জাতীয় চেতনাৰ প্ৰভাৱৰ গুৰিতে আছে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, যি প্ৰথমতে আঙুলিয়াই দিছিল যে শঙ্কৰ-মাধৱ আদি গুৰুসকল অকল শিষ্য-ভকতৰ পূজ্য ধৰ্মগুৰুৱেই নাছিল, তেওঁলোক অসাধাৰণ ব্যক্তিত্ব আৰু দূৰদৃষ্টিসম্পন্ন সংস্কাৰক আৰু সংগঠকো আছিল। ইয়াৰ পিছতে জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু বিষ্ণু ৰাভাই শঙ্কৰদেৱৰ ভিতৰত থকা বৈপ্লৱিক সামাজিক চিন্তাৰ লগতে সংস্কৃতিগত আৰু কলাগত চিন্তা আৰু কৰ্মৰ অসাধাৰণত্বৰ প্ৰতি অসমীয়া সমাজৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। জ্যোতি-প্ৰসাদে যি কৃষ্ণ-সংস্কৃতিৰ কথা কৈছিল সি শঙ্কৰ-চিন্তাৰ মাজেৰেই সৰকি আহিছিল; আৰু বিষ্ণুৰাভাৰ বৰ-অসমৰ কল্পনাতো শঙ্কৰৰ স্থান আছিল কেন্দ্ৰত। তেতিয়াৰ পৰাই শঙ্কৰ-মাধৱক অসমীয়া জাতীয় সত্তাৰ নিৰ্মাতা আৰু প্ৰতিভূ ৰূপে চোৱাৰ পৰম্পৰা প্ৰতিষ্ঠিত হয়।

কিছুদিনৰ পৰা বৈষ্ণৱ গুৰুসকলৰ আধ্যাত্মিক দাৰ্শনিক দিশটোৰ সমান্তৰাল হিচাপে উদাৰনৈতিক মানৱীয় আৰু গণতান্ত্ৰিক দিশটোকো বিশ্লেষণ কৰি চোৱা হ'ব লাগিছে। সেই বাটেৰেই আগ বাঢ়ি বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ সমন্বয়েৰে অসমীয়া জাতি-গঠনত তেওঁলোকৰ ভূমিকাৰ ওপৰত বিশেষ গুৰুত্ব দিয়া হ'ব লাগিছে আৰু সেইটো ঘটিছে ঘাইকৈ তৰুণচামৰ উদ্যোগত। তাৰ লগে লগে অসমৰ সাহিত্য, সঙ্গীত, নাট্য, চিত্ৰ আদি বিভিন্ন কলাসমূহত

বৈষ্ণব পৰম্পৰাৰ অৱদানৰ মহত্বৰ ওপৰতো নতুনকৈ আলোকপাত কৰা হ'ব লাগিছে। এইদৰে নব-বৈষ্ণৱবাদৰ এক নতুন অৰ্থদান আৰু মূল্যায়ন কৰি সাম্প্ৰতিক প্ৰয়োজনৰ লগত তাৰ প্ৰাসঙ্গিকতাক সাব্যস্ত কৰিবৰ এটা সুস্থ প্ৰয়াসে গা কৰি উঠিছে।

সেইদৰে সত্ৰসমূহৰ প্ৰতিও সচেতন অসমীয়া সমাজে নতুনকৈ দৃষ্টিপাত কৰিছে নতুন প্ৰত্যাশাৰে। নব-বৈষ্ণব আন্দোলনৰ পয়োভৰৰ যুগত সত্ৰসমূহে যি উদাৰ আৰু বাস্তৱ দৃষ্টিভঙ্গীৰে অসমীয়া সমাজৰ সংহতি আৰু সমন্বয় সাধনত ব্ৰতী হৈছিল, এতিয়াৰ সত্ৰসমূহেও পুনৰ যুগোপযোগী অনুৰূপ দৃষ্টিভঙ্গীৰে কাৰ্য্যপন্থা লোৱাটো প্ৰত্যাশা কৰা হৈছে। অসমীয়া কলা-সংস্কৃতিৰ এক শক্তিশালী ধাৰক আৰু বাহক ৰূপে সত্ৰসমূহ পুনৰ সজীৱ আৰু সক্ৰিয় হোৱাটোকো বাঞ্ছা কৰা হৈছে।

এই দুই প্ৰত্যাশাৰ ভিতৰত দ্বিতীয়টোৰ ক্ষেত্ৰত উপযুক্ত সঁহাৰি দিবলৈ ভালেকেইখন সত্ৰ আগবাঢ়ি অহাটো লক্ষণীয় বিষয়। এই সত্ৰসমূহে এসময়ৰ ৰক্ষণশীলতা পৰিহাৰ কৰি সত্ৰীয়া নৃত্য-গীত-নাট্য আদিৰ পৰিবেশন আৰু প্ৰচাৰত অগ্ৰণী ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে, যাৰ ফলত সত্ৰীয়া সংস্কৃতিয়ে অসমীয়া জনজীৱনত নতুনকৈ প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ বাট সুচল হৈছে। এই দিশত অৱশ্যে সত্ৰীয়া কলাৰ প্ৰসাৰত ব্ৰতী বিভিন্ন অনুষ্ঠান আৰু ব্যক্তিৰ বৰঙণিৰো লেখ ল'ব লাগিব।

দ্বিতীয় প্ৰত্যাশাৰ ক্ষেত্ৰত—অৰ্থাৎ উদাৰ মানৱীয় ধৰ্মীয় নীতিৰ মাধ্যমেৰে সংহতি-সাধনৰ প্ৰক্ৰিয়াত অংশ গ্ৰহণ কৰাৰ ক্ষেত্ৰত - কোনো কোনো সত্ৰই কিছুদূৰ গাইগুটীয়া প্ৰচেষ্টা চলাইছে যদিও সামূহিকভাৱে পৰিকল্পিত বলিষ্ঠ পদক্ষেপ পৰা বুলি ক'ব পৰা হোৱা নাই। নব-বৈষ্ণব ধৰ্ম-সংস্কৃতিৰ বহুতো নিষ্ঠাবান অনুৰাগী কৰ্মীৰ— সত্ৰৰ ভিতৰৰে হওক বা বাহিৰৰে হওক—এইদিশত আগ্ৰহ আৰু উৎসাহৰ ঐকান্তিকতা সন্দেহৰ উৰ্দ্ধত ; মাত্ৰ সেই আগ্ৰহ আৰু উৎসাহ আছে বাস্তৱ ৰূপায়ণৰ অপেক্ষাত। (অৱশ্যে যোৱা কিছু দশকত হোৱা অসমৰ জনসমষ্টিৰ গাঁথনিৰ বিৰাট পৰিবৰ্ত্তনে যে সংহতিৰ লক্ষ্য-সাধনৰ কাৰ্য্য অধিক দুৰূহ কৰি তুলিছে, এই কথা অনস্বীকাৰ্য্য।)

শঙ্কৰ সংঘ, সত্ৰ সংঘ আদি সংস্থাই সাংগঠনিক দিশত লাভ কৰা সাফল্য কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত চমকপ্ৰদ বুলিয়েই স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। অৱশ্যে সংহতি-সাধনৰ লক্ষ্যৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই সাফল্যৰ বিচাৰ এতিয়াও কৰিব পৰা হোৱা নাই। আকৌ, অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মীয় সংগঠনৰ লগত প্ৰত্যক্ষভাৱে জড়িত নথকাকৈ বৈষ্ণৱ গুৰুসকলৰ মানৱীয় আদৰ্শ প্ৰচাৰৰ উদ্দেশ্যে গঠিত সমাজ, মিশ্যন, আদিৰ ভূমিকাৰো এই ক্ষেত্ৰত নিশ্চিত প্ৰাসঙ্গিকতা আছে।

অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আৰু সংগঠনৰ আলোচনাৰ প্ৰসঙ্গত এটা বিশেষ দিশৰ উল্লেখ নকৰিলে সম্ভৱতঃ এই আলোচনা অসম্পূৰ্ণ হৈ থাকিব: সেয়া হ'ল অসমৰ বৈষ্ণৱ সমাজৰ নিজৰ ভিতৰত থকা বিভাজনৰ দিশ। নৱ-বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ ভক্তিৰ আদৰ্শত মৌলিক একতা থকা সত্ত্বেও অসমৰ বৈষ্ণৱ সমাজ শঙ্কৰদেৱৰ তিৰোধানৰ পিছতেই বিভিন্ন সংহতিত বিভক্ত হৈ পৰিছিল আৰু সিয়েই নানা সময়ত বিৱাদৰ বিষয়ো হৈ পৰিছিল। তেনে বাদ-বিৱাদ আজি প্ৰকাশ্যে নাথাকিলেও অন্তৰ্প্ৰৱাহ হিচাপে ঠায়ে ঠায়ে বৈ যোৱাৰো উমান পোৱা যায়। পিছে অধিক উদ্বেগৰ কথা, আজি আকৌ শেহতীয়াকৈ অশৌচ নাইবা মৃতকৰ কৰ্ম আদি আচাৰ-বিচাৰক কেন্দ্ৰ কৰি বৈষ্ণৱ সমাজৰ ভিতৰত নতুন ধৰণৰ বিভাজনৰ সূত্ৰপাত হোৱাৰ লক্ষণ দেখা গৈছে আনহাতে, অসমৰ বৈষ্ণৱ পৰম্পৰা-বহিৰ্ভূত বিভিন্ন গুৰু-সম্প্ৰদায়ৰ প্ৰাদুৰ্ভাৱেও অসমৰ বৈষ্ণৱ-সমাজৰ বহুতকে আকৃষ্ট কৰাটোও এটা বাস্তৱ সত্য।

এই সকলোবোৰ কথালৈ লক্ষ্য ৰাখি সামগ্ৰিক বিচাৰত এইদৰে ক'ব পাৰি যে অসমত সাম্প্ৰতিক বৈষ্ণৱ আদৰ্শ আৰু সংগঠনৰ সন্দৰ্ভত কিছুমান বিপৰীতমুখী প্ৰৱণতা বিৰাজ কৰিছে:

এহাতে বৈষ্ণৱ গুৰুসকলৰ প্ৰতি আগ্ৰহ আৰু শ্ৰদ্ধাৰ পৰিসৰ বৃদ্ধি হৈছে, তেওঁলোকৰ জীৱন আৰু কৰ্মৰ বিষয়ে চিন্তা-চৰ্চা বিভিন্ন ধাৰাত প্ৰৱাহিত হৈছে, তেওঁলোকৰ আদৰ্শ আৰু বাণী নতুন পৰিস্থিতি আৰু প্ৰয়োজনৰ লগত সঙ্গতি ৰাখি প্ৰচাৰ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা চলিছে। গুৰুসকলৰ তিথি অসমৰ ভিতৰে-বাহিৰে পয়োভৰেৰে উদ্‌যাপিত হৈছে, আনকি সুদূৰ পঞ্জাবৰ পাটিয়ালা বিশ্ববিদ্যালয়ত শঙ্কৰদেৱৰ আসন প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। কিন্তু সামগ্ৰিকভাৱে নৱ-বৈষ্ণৱ আদৰ্শৰ আধ্যাত্মিক আৰু নৈতিক অনুশাসন দুৰ্বল হৈছে

আৰু সমাজৰ ওপৰত সত্ৰ-নামঘৰৰ প্ৰভাৱ স্তিমিত হৈছে। অসমৰ বৈষ্ণৱ পৰম্পৰাৰ লগত যুক্ত নতুন সংগঠন সক্ৰিয় হৈছে, কিন্তু এই পৰম্পৰাৰ বহিৰ্ভূত সংগঠনেও প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে।

দ্বিতীয়তে, বৰগীত, সত্ৰীয়া নৃত্য, ভাওনা আদি বৈষ্ণৱ পৰম্পৰাৰ সুকুমাৰ কলাৰ প্ৰতি আগ্ৰহ সচেতনতা ব্যাপক হৈছে আৰু সেইবোৰৰ ঐকান্তিক অনুশীলন আৰু বিভিন্ন মাধ্যমৰ মাজেদি প্ৰচাৰৰ মাত্ৰাও যথেষ্ট বৃদ্ধি পাইছে। কিন্তু মূলতে সেই কলা-মাধ্যমবোৰৰ লগত জড়িত থকা আধ্যাত্মিক প্ৰমূল্যৰপৰা সেইবোৰৰ বিচ্ছেদসাধন ঘটিছে আৰু সেইবোৰ প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে অকল কলা-ৰীতি (art form) হিচাপেহে। লগতে, সত্ৰীয়া সংস্কৃতিৰ লগত জড়িত সূক্ষ্ম, মাৰ্জিত আৰু পৰিশীলিত আচাৰ-আচৰণ প্ৰায় অন্তৰ্হিত হোৱাৰ পথত।

লোক-পৰ্য্যায় (folk level)-ৰ কিছুমান দিশত বৈষ্ণৱ প্ৰভাৱৰ লক্ষণ এতিয়াও যথেষ্ট সুস্পষ্ট। লোকগীতত কৃষ্ণবিষয়ক আপেক্ষিকভাৱে তৰল ৰচনাৰ লগতে গভীৰ ধৰণৰ বিষ্ণুভক্তিৰ স্থানো গুৰুত্বপূৰ্ণ। দেউল, ভঠেলি বা সুৱৰি, পচতী বা পাচেতী আদি লোক-উৎসৱৰ মাজেদিও বৈষ্ণৱ প্ৰভাৱ ঘোষিত হৈ আছে। সাম্প্ৰতিকভাৱে ৰাস-উৎসৱৰ উপলক্ষত আয়োজিত নতুন ধৰণৰ বৈচিত্ৰ্য আৰু আড়ম্বৰপূৰ্ণ অনুষ্ঠান কিছুমানেও ইয়াৰ লগতে উজান দিছেহি। এইবোৰে এফালৰ পৰা বৈষ্ণৱ পৰম্পৰাৰ ভেটি বহল হোৱাৰ কথাকে সূচায় যদিও নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ লগত জড়িত উচ্চ আধ্যাত্মিক আৰু নৈতিক প্ৰমূল্যৰ লগত এইবোৰৰ বিশেষ সম্পৰ্ক আছে বুলি ক'ব নোৱাৰি। আকৌ, পৰম্পৰাগত কলা-ৰীতিৰ ঠাইত অৰ্বাচীন ৰীতিৰ আগমনো মন কৰিবলগীয়া। আনকি অসমৰ নৱ-বৈষ্ণৱবাদৰ ভিত্তিস্বৰূপ দাস্য ভক্তিৰ লগত সঙ্গতি নথকা ৰাধা-চৰিত্ৰৰ নিশ্চিত আৰু ব্যাপক অনুপ্ৰৱেশেও নৱ-বৈষ্ণৱ আধ্যাত্মিক আৰু সাংস্কৃতিক আদৰ্শৰ পৰা সমাজৰ একধৰণৰ দূৰত্ব সৃষ্টিৰেই ইঙ্গিত বহন কৰে।

●●●

এক অনন্য কণ্ঠস্বৰ ঃ দয়াল চন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰ

এক অনন্য কণ্ঠস্বৰ, এক অসাধাৰণ স্বৰমাধুৰী—যি কণ্ঠস্বৰৰ ঐশ্বৰ্য্যই আপামৰ জনসাধাৰণক মন্ত্ৰমুগ্ধ কৰিব পাৰিছিল-- যি স্বৰমাধুৰীৰ আকৰ্ষণে ৰসজ্ঞ শ্ৰোতাক মোহাবিষ্ট কৰি ৰাখিব পাৰিছিল। সেই কণ্ঠস্বৰৰ অধিকাৰী আছিল দয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰ, সেই স্বৰমাধুৰীৰ স্ৰষ্টা আছিল দয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰ। স্বনামধন্য এই প্ৰবীণ সাধক শিল্পীগৰাকীৰ দেহাৱসান ঘটে ১৯৭৮ চনৰ দুই জুনৰ দিনা প্ৰায় ৮২ বছৰ বয়সত।

দয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰ। যোৱা তিনি দশকৰো ওপৰ কাল ধৰি অসমৰ সঙ্গীত জগতত আছিল এটি অতি সুপৰিচিত নাম। বিশেষকৈ সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ ৰাজ্যত শীৰ্ষস্থানীয় গুণী সকলৰ এজন বুলি নিৰ্বিবাদে স্বীকৃত আৰু বৰগীত-ৰসিক সকলৰ মাজত স্বতঃ-প্ৰণোদিতভাৱে 'বৰগীতৰ ওজা' বুলি বন্দিত আৰু আদৃত দয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰ আছিল শিল্পী হিচাপে সৰ্বজনপ্ৰিয়।

জন্ম ১৮৭৯ চনত বৰপেটাৰ বৰহাটীত, বৰপেটা সত্ৰৰ সূত্ৰধাৰ বংশত। বংশ-পৰম্পৰা অনুসৰি পিতৃ উমাকান্ত দাস নিজেও আছিল বৰপেটা সত্ৰৰ সঙ্গীত ঐতিহ্যৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে সংযুক্ত। পিতৃৰ ওচৰতে দয়ালচন্দ্ৰৰ সঙ্গীতৰ প্ৰাৰম্ভিক শিক্ষা আৰম্ভ হয়। পিছলৈ নিবিড়ভাৱে প্ৰশিক্ষণ পায় কণ্ঠ-সঙ্গীতত খুড়াক বিক্ৰিৰাম সূত্ৰধাৰৰ ওচৰত আৰু বাদ্য-সঙ্গীতত অৰ্থাৎ খোলত খুড়াক হৰমোহন বায়ন আৰু বলোৰাম বায়নৰ ওচৰত। বৰগীতৰ উপৰিও প্ৰসঙ্গ, পাঠ, লীলামালা, গুণমালা, ভটিমা আদি সত্ৰীয়া পৰম্পৰাৰ সকলো গীত মাতততো দয়ালচন্দ্ৰই অসাধাৰণ পাৰদৰ্শিতা লাভ কৰেই, লগতে খোলতো তেওঁৰ হাতত ফুটি উঠে ধ্বনি, ছন্দ আৰু লয়ৰ আকৰ্ষণীয় সমন্বয়। সৰুকালৰ সেই শিক্ষা কম কঠোৰ আৰু অনুশাসনযুক্ত নাছিল। বৃদ্ধ

বয়সত তেওঁ সেই দিনবোৰৰ কথা সুঁৱৰিছিল ক্ষোভতকৈও বৰং আত্ম-তৃপ্তিৰেহে।

প্ৰথমতে পিতাক খুড়াক আদি বংশৰ বয়োজ্যেষ্ঠ সকলৰ লগত সত্ৰত গীত-মাতত অংশগ্ৰহণ কৰাৰ পিছতে দয়ালচন্দ্ৰই স্বাধীনভাৱে সত্ৰত গীত-মাত পৰিৱেশন আৰম্ভ কৰে প্ৰায় দুকুৰি বছৰ আগতে, আৰু তেতিয়াৰপৰা সি চলি আছিল অবিছিন্নভাৱে তেওঁৰ মৃত্যুৰ কিছুদিন আগলৈকে। যিহেতু সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ কাৰিকৰী দক্ষতাৰ লগতে দয়ালচন্দ্ৰৰ গাত মিলিত হৈছিল তেওঁৰ ঐশ্বৰ্য্যময় কণ্ঠৰ অপূৰ্ব স্বৰলাৱণ্য—সেই কাৰণে দয়ালচন্দ্ৰই সত্ৰত গীত পৰিৱেশন কৰা দিনা অস্বাভাৱিক জনসমাগম হোৱাটোৱেই আছিল নিয়ম, আৰু গভীৰ তন্ময়তাৰে দয়ালচন্দ্ৰই নিবেদন কৰা গীতৰ ৰসত আপ্লুত হৈ শ্ৰোতাৰ চকু বাষ্পাকুল নোহোৱাটোৱেই আছিল ব্যতিক্ৰম

কিন্তু সত্ৰৰ সঙ্গীতৰ পৰম্পৰাৰ লগত এইদৰে ঘনিষ্ঠভাৱে সংযুক্ত থাকিলেও দয়ালচন্দ্ৰই সত্ৰৰ বাহিৰৰ সঙ্গীতক বৰ্জনীয় বুলি ধৰা নাছিল। অনা-সত্ৰীয়া সঙ্গীতো তেওঁ আগ্ৰহেৰে শিকিছিল, অনুশীলন কৰিছিল। এজন চেতাৰ-বাদক হঠযোগীৰ সংস্পৰ্শলৈ আহি হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীত-পদ্ধতিৰ লগত তেওঁৰ কিছু পৰিচয় ঘটিছিল। তাৰ উপৰি তেওঁ গাইছিল সেই সময়ত জনপ্ৰিয় অসংখ্য বঙলা আৰু অসমীয়া গীত। আশীৰ ডেওনা ছোওঁ ছোওঁ হোৱা বয়সতো ডেকা বয়সত গোৱা কিমান গীতৰ কথা আৰু সুৰ যে তেওঁৰ কণ্ঠস্থ আছিল। অম্বিকাগিৰীৰ সেই সময়ৰ প্ৰতিটো গীতেই আছিল তেওঁৰ প্ৰিয়, আৰু বৃদ্ধ বয়সতো তেওঁ সেই গীতবোৰ গাব পাৰিছিল অনায়াস সাবলীলতাৰে।

কিশোৰ দয়ালচন্দ্ৰৰ নৃত্যতো ৰাপ আছিল, তবলাতো তেওঁৰ হাত মোটামুটি ভালেই আছিল। তেওঁৰ সমবয়সীয়া নৃত্য-গীতপ্ৰিয় বহুতো কিশোৰ আৰু তৰুণ দলৰ তেৱেঁই আছিল সঙ্গীত-চৰ্চাৰ বাবে অনুপ্ৰেৰণাৰ উৎস।

গীত আৰু নৃত্যৰ মাজেদিয়েই দয়ালচন্দ্ৰ সোমাই পৰে বৰপেটাৰ নাট্য-জগতত। সত্ৰৰ ভিতৰে-বাহিৰে অনুষ্ঠিত হোৱা বহু নাটকত গীত-নৃত্যৰ দায়িত্ব লোৱাৰ উপৰিও তেওঁ অভিনয়ৰ

লগতো জড়িত হৈ পৰে। সৰহ ক্ষেত্ৰতে তেওঁ ৰূপায়িত কৰিছিল স্ত্ৰী-চৰিত্ৰ। 'দেবলা দেবী' নামৰ নাটকত দয়ালচন্দ্ৰই নাম-ভূমিকাত কৰা সুন্দৰ অভিনয়ৰ স্মৃতি আজিও বৰপেটাৰ প্ৰবীণ নাট্যামোদী-সকলৰ মনত অম্লান হৈ আছে।

মৌলিক নাট-ৰচয়িতা নহলেও বৰপেটাত সেইকালত অভিনীত ভালেকেইখন নাটক প্ৰস্তুত কৰাত দয়ালচন্দ্ৰৰ বৰঙণি আছিল ভালেখিনি। এইবোৰ নাটকত তেওঁ নিজে ৰচনা কৰা গীতো সুমুৱাই দিছিল। নাটকৰ প্ৰয়োজন অনুসৰি এনে গীতৰ কোনোটো আছিল ৰোমাণ্টিক-ধৰ্মী, কোনোটো আধ্যাত্মিক ভাবৰ।

গালে পহিৰলে কেতেকী বিনালে
কাঢ়িলে কুলিয়ে ৰা।
আহোঁ আহোঁ বুলি নাহিলে লাহৰী
ৰাইজাই কৰে গা ॥
বলিয়া বতাহে কৈছিলে কাণে
আহিব লাহৰী তোৰ,
শেৱালি সৰিলে বকুলো জৰিলে
নাহিলে লাহৰী মোৰ।
ৰজত ধৱলী ৰূপহী জোনালী
পলমে আহিলি, পলকে পুৱালি
নিমাতী মূৰুগী, বেগতে মাতিলি
নিলাজী পদুমী, বেগতে হাঁহিলি
জলাই হিয়াতে জীয়া জুই কুৰা
বলি ভই মলয়া বা ॥

এয়া দয়ালচন্দ্ৰই ৰচনা কৰা এটি ৰোমাণ্টিক-ধৰ্মী গীত। এই গীতৰ সুৰো আছিল তেওঁৰে। কিন্তু যিটো গীতৰ কাৰণে প্ৰবীণ-সকল এতিয়াও দয়ালচন্দ্ৰৰ নাম লয় সেইটো হ'ল এটা ধেমেলীয়া গীত, নাটকৰ ভিতৰৰ 'মাৰ্চ গান'। এসময়ত বৰপেটা অঞ্চলত অত্যধিক জনপ্ৰিয় হোৱা সেই গীতটি গাঞ্জা খোৱা বুঢ়া আৰু গাঞ্জাৰ সৰঞ্জাম যতনাই দি হাবাথাঙি হোৱা বুঢ়ীৰ মাজত সংলাপৰ ভঙ্গীত ৰচিত আৰু তাত বৰপেটাৰ উপভাষাৰ প্ৰলেপ স্পষ্ট :

'হুকা চিলিম জৰা, গাঞ্জা কুটা পীৰা
যতনে ৰাখিবি লেই।'

কবি প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীৰ ৰচনা আৰু দয়ালচন্দ্ৰৰ সুৰ আৰু কণ্ঠেৰে সেইকালত বিখ্যাত হোৱা আন এটি গীত আছিল 'অ' তৰুণী তোৰ' ।

থিয়েটাৰ-যাত্ৰাত লোৱা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকাৰ বাবেই দয়াল চন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰ এসময়ত বৰপেটাৰ নাট্যামোদী মহলত পৰিচিত হৈছিল দয়াল 'অস্তাদ' অৰ্থাত ওস্তাদ বুলি। তেওঁ সেইকালত বৰপেটাত অভিনীত হোৱা প্ৰায় প্ৰতিটো নাট্যাভিনয়ৰ লগতে ঘনিষ্ঠ-ভাবে জড়িত আছিল। অভিনীত নাটকবোৰৰ ভিতৰত আছিল ৰাম-বনবাস, অভিমন্যু বধ, প্ৰবীৰ-পতন, হৰিশ্চন্দ্ৰ, সুধন্বা-সংহাৰ ইত্যাদি। এই নাটকবোৰৰ যোগেদিয়েই বৰপেটাৰ কীৰ্তন-ঘৰত এসময়ত প্ৰবৰ্তিত হোৱা বঙালী নাট্যাভিনয়ৰ ঠাই লয় অসমীয়া নাট্যাভিনয়ে। এই ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ সহযোগী আছিল দেবেন উজীৰ, ফটিক মহাজন, সদানন্দ দাস, হৰি দাস আদি। তেওঁলোকে প্ৰথমতে নতুন আঙ্গিকেৰে অসমীয়া নাট পৰিবেশন কৰাৰ চেষ্টা কৰিছিল। কিন্তু ৰাইজৰ সমাদৰ নোপোৱাত তাৰ ঠাইত পুনৰাপুনিকৈ অসমীয়া যাত্ৰা কৰিবলৈ লয়।

সত্ৰৰ বাহিৰৰ সঙ্গীতৰ লগত জড়িত হৈ পৰিছিল যদিও দয়ালচন্দ্ৰৰ প্ৰথম প্ৰেম আছিল সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ প্ৰতিয়েই। বয়স বঢ়াৰ লগে লগে তেওঁৰ এই প্ৰেম গভীৰৰ পৰা গভীৰতৰ হৈ পৰিছিল। অনা-সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ সংস্পৰ্শত থকা বাবে কেতিয়াবা কেতিয়াবা ৰক্ষণশীল সত্ৰীয়া সমাজৰ পৰা তেওঁৰ প্ৰতি আহিছিল অবিশ্বাসৰ মনোভাৱ, কেতিয়াবা গঞ্জনাও। কিন্তু সত্ৰীয়া সঙ্গীতক সচেতনভাৱে বিকৃত কৰাৰ লক্ষ্য দয়ালচন্দ্ৰৰ নিশ্চয় নাছিল। তেওঁৰ লক্ষ্য আছিল এই সাঙ্গীতিক ঐশ্বৰ্য্যৰ প্ৰতি সৰ্বসাধাৰণক সচেতন কৰা আৰু আগ্ৰহীজনক ইয়াক আপোন কৰি লবলৈ অনুপ্ৰাণিত কৰা। জীৱনৰ শেষ ছোৱাত সত্ৰীয়া সঙ্গীতৰ লগতে সত্ৰীয়া সংস্কৃতিক ব্যাপকতৰ ক্ষেত্ৰলৈ প্ৰসাৰিত কৰাটোৱেই তেওঁ ব্ৰত হিচাপে লৈছিল। তেওঁৰ ব্যক্তিগত টোকা বহী এখনত ইংৰাজীত লিপিবদ্ধ কৰি থোৱা এটি বক্তব্যৰ সাৰমৰ্মও সেয়েই।

দয়াল চন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰ আছিল ৰেডিঅ'ৰ মাধ্যমেদি প্ৰথম বৰগীত প্ৰচাৰ কৰোঁতা। ১৯৪৩ চনত কলিকতা ৰেডিঅ' কেন্দ্ৰৰ পৰা তেওঁ প্ৰথমবাৰৰ বাবে বৰগীত পৰিবেশন কৰিছিল। তাৰ

পিছত কলিকতাৰ পৰা আৰু ১৯৪৮ চনত গুৱাহাটী অনাতাঁৰ কেন্দ্ৰ স্থাপন হোৱাৰ পিছত গুৱাহাটীৰ পৰা তেওঁ নিয়মিতভাৱে বৰগীত প্ৰচাৰ কৰি আছিল ১৯৭৪ চনলৈকে। তাৰ উপৰি অসমৰ বহু বিশিষ্ট সমাবেশত, আৰু অসমৰ বাহিৰতো কলিকতা, মাদ্ৰাজ জয়পুৰ আদিৰ সুধীসকলৰ আগত তেওঁ বৰগীত পৰিৱেশন কৰিছিল, বিভিন্ন অনুষ্ঠানৰ পৰা সন্মান-অভিনন্দন লাভ কৰিছিল। তেওঁ নিজে কিন্তু তৃপ্তি আৰু সন্তোষেৰে সুঁৱৰিছিল কেইটামান বিশেষ উপলক্ষৰ কথা—যেনে, গুৱাহাটীত মহাত্মা গান্ধীৰ প্ৰাৰ্থনা সভাত গীত গোৱা, কলিকতাত বেজবৰুৱাৰ বাস-ভৱনত হোৱা শঙ্কৰদেৱৰ তিথিৰ অনুষ্ঠানত ভাগ লোৱা, ইত্যাদি। কিন্তু বৰগীতৰ ক্ষেত্ৰত দয়ালচন্দ্ৰ সুত্ৰধাৰৰ এটা প্ৰধান আৰু অনন্য অৱদান হ'ল ৰেডিও'ৰ যোগেদি বৰগীতক জনপ্ৰিয় কৰাত তেওঁ লোৱা গুৰুত্ব-পূৰ্ণ ভূমিকা। আজি ৰেডিও'ৰ দ্বাৰা প্ৰচাৰিত বৰগীতৰ অনুষ্ঠানে যি ব্যাপক জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰিছে তাৰ সূত্ৰপাত ঘটে দয়াল চন্দ্ৰ সুত্ৰধাৰে ৰেডিও' কেন্দ্ৰত প্ৰশিক্ষকৰূপে লোৱা দায়িত্বৰ যোগেদি। ১৯৫৪-৫৫ চনতে গুৱাহাটী ৰেডিও' কেন্দ্ৰই যেতিয়া জনপ্ৰিয় কণ্ঠশিল্পী কেইজনমানক প্ৰশিক্ষণ দিয়াই বৰগীত ৰেকড কৰি প্ৰচাৰ কৰাৰ দিহা কৰে, তেতিয়া প্ৰশিক্ষক হিচাপে আহিছিল দয়ালচন্দ্ৰ। পৰম ধৈৰ্য্য, নিষ্ঠা আৰু আন্তৰিকতাৰে তেওঁ এচাম আধুনিক কণ্ঠশিল্পীক বৰগীতৰ প্ৰশিক্ষণ দি তেওঁৰ তত্ত্বাৱধানাত ৰেকৰ্ড কৰায়। সেয়ে সূত্ৰপাত। তাৰ পিছতো তেওঁ কেইবাবাৰো একে দায়িত্ব লৈ ৰেডিও' কেন্দ্ৰলৈ আহিছে—কেইবাগৰাকীও জনপ্ৰিয় শিল্পীয়ে তেওঁৰ সুযোগ্য শিক্ষকতাত বৰগীত ৰেকৰ্ড কৰিছে আৰু সেইবোৰ বহুলভাৱে প্ৰচাৰিত হৈছে। প্ৰকৃততে আধুনিক গীতৰ যিসকল প্ৰতিষ্ঠিত শিল্পীয়ে বৰগীতক জনপ্ৰিয় কৰাত সহায় কৰিছে, সেই সকলৰ সৰহভাগৰে প্ৰশিক্ষণ আৰু অনুপ্ৰেৰণাৰ উৎস আছিল দয়াল চন্দ্ৰ। আকাশবাণীৰ বাহিৰতো বিভিন্ন ঠাইত গুৱাহাটী, বৰপেটা, ধুবুৰী, টংলা আদিত কতজনক তেওঁ বৰগীত শিকাইছিল, কিমানক যে তেওঁ বৰগীতৰ প্ৰতি অনুৰাগী কৰি তুলিছিল।

দয়াল চন্দ্ৰ সুত্ৰধাৰে বৰগীতক সহজলভ্য কৰাত বৰগুণি

যোগাইছিল—তাৰ অৰ্থ এই নহয় যে বৰগীতৰ পৰম্পৰাগত বৈশিষ্ট্যক তেওঁ খৰ্ব কৰিছিল। তেওঁৰ ওচৰত বৰগীতৰ ঐতিহ্যৰ বিৰাট ভাণ্ডাৰ ৰক্ষিত হৈ আছিল আৰু স্থান-কাল-পাত্ৰ বুজি সেই ভাণ্ডাৰৰ বস্তু তেওঁ দানো কৰিছিল। মালিতাৰে সৈতে শুদ্ধভাৱে ৰাগ দিয়াতো তেওঁ সিদ্ধহস্ত আছিল। কিন্তু অকল ৰাগ দিয়াৰ কাৰিকৰীতকৈ তেওঁ অধিক জোৰ দিছিল গীত এটাৰ সামগ্ৰিক সাঙ্গীতিক মূল্যৰ ওপৰত। প্ৰকৃততে, বৰগীতৰ সাঙ্গীতিক ঐশ্বৰ্য্যক সত্ৰৰ বাহিৰৰ ৰসজ্ঞসকলৰ ওচৰত উপস্থাপন কৰা কামত দয়াল চন্দ্ৰ অৱতীৰ্ণ হৈছিল বহুকাল আগেয়ে।

সঙ্গীতৰ প্ৰতি থকা অত্যধিক আকৰ্ষণৰ কাৰণেই হওক বা অন্য কাৰণতেই হওক, স্কুলীয়া ছাত্ৰ হিচাপে দয়াল চন্দ্ৰ পঢ়া শুনাৰ প্ৰতি বৰ মনোযোগী নাছিল, ফলত তেওঁৰ আনুষ্ঠানিক শিক্ষাও বেছি দূৰলৈ অগ্ৰসৰ নহ'ল। কিন্তু পিছৰ বয়সত তেওঁ অনানুষ্ঠানিক ভাৱেই নিজকে যথেষ্ট শিক্ষিত আৰু পৰিশীলিত কৰি তুলিছিল। বিদ্যাৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ অনুৰাগ প্ৰতিফলিত হৈছিল তেওঁ বাছি লোৱা শিক্ষকতা বৃত্তিত ঃ তেওঁ বহু বছৰ ধৰি প্ৰাথমিক বিদ্যালয়ৰ শিক্ষকৰূপে নিযুক্ত আছিল। পঢ়া-শুনাও কৰিছিল যথেষ্ট। অসমীয়া বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ লগততো তেওঁ ঘনিষ্ঠ পৰিচয় আছিলেই, বৈষ্ণৱ পৰম্পৰাৰ লগত সম্বন্ধ থকা বহুত সংস্কৃত শ্লোক আদিও তেওঁৰ মুখস্থ আছিল।

৮২ বছৰৰ সুদীৰ্ঘ জীৱন। অভিজ্ঞতাও ব্যাপক আৰু বিচিত্ৰ। শিল্পী হিচাপে দয়ালচন্দ্ৰই অসমৰ ভিতৰে-বাহিৰে বিভিন্ন ঠাইত গীত পৰিবেশন কৰিছিল, হাজাৰ জনৰ প্ৰশংসা আৰু শ্ৰদ্ধা অৰ্জন কৰিছিল, শিক্ষক হিচাপে বহু শিশুৰ বিদ্যা অৰ্জনৰ পথ প্ৰদৰ্শন কৰিছিল, ক্ষুদ্ৰ ব্যৱসায়ী হিচাপে অসংখ্য লোকৰ লগত লেন-দেন কৰিছিল, আৰু কেতিয়াবা জীৱিকাৰ প্ৰয়োজনত, আৰু বহু সময়ত নজনাক জনাৰ, নেদেখাক দেখাৰ আগ্ৰহত, সুগম-দুৰ্গম নানা ঠাই ভ্ৰমণ কৰিছিল। তাৰ উপৰিও তেওঁৰ আছিল সমাজ আৰু পৰিৱেশ পৰ্য্যবেক্ষণৰ প্ৰখৰ ক্ষমতা। এই অভিজ্ঞতা আৰু ক্ষমতাই তেওঁক দিছিল এক সুষম জীৱনবোধ। তাৰ পৰাই গঢ় লৈছিল তেওঁৰ ব্যক্তিত্বৰ এনে এক বৈশিষ্ট্যই য'ত দূৰত্ব নাই কিন্তু উচ্চতা আছে, য'ত আড়ম্বৰৰ বাহুল্য নাই কিন্তু সহজ বিৰাটত্ব আছে।

মৃত্যুৰ মাত্ৰ কেইদিনমান আগতে সূত্ৰধাৰে এটি গীতৰ কথা তেওঁৰ আত্মীয়-পৰিজনক মনত পেলাই দি কৈছিল, তেওঁৰ মৃত্যুৰ মুহূৰ্তত যেন তেওঁৰ ওচৰত সেই গীতটি গোৱা হয়। সেইটি আছিল বহু বছৰৰ আগতে তেওঁ নিজেই ৰচনা কৰা এটি গীত য'ত বৰ্ণিত হৈছে শ্ৰীকৃষ্ণৰ অপৰূপ ৰূপ, য'ত ধ্বনিত হৈছে নিখিল কলাৰ গুৰু ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰত আত্মনিবেদনৰ আকুল আকাংক্ষা ঃ

"সতড়িত নীল নবীন মেঘ নিন্দিত
সুন্দৰ নন্দ কুমাৰ
তপত কাঞ্চন বৰণ চৰণ যুগ
হৰণ ভকত চিতভাৰ।
শৰত সুজাত কমল কোষ গঞ্জন
অঞ্জন ৰঞ্জিত নয়ন।
মকৰ কুণ্ডল মণ্ডিত গণ্ড
শিখণ্ড শোভিত বয়ন।
নীল মৃণাল ললিত ভুজ কমল
কঙ্কণ কনকভূষিত
যাৰ আপাদ লম্বিত বনমালা দেখি
সুৰ বমণী মুৰছিত।
নিখিল কলাগুৰু ভক্ত কল্পতৰু
এই আশা দাস দয়ালৰ
অন্তে-কণ্ঠ নিৰোধন হলে যেন দৰশন
পাওঁ এই ৰূপ মনোহৰ।"

দয়ালচন্দ্ৰৰ এই অন্তিম ইচ্ছা পূৰ্ণ হৈছিলঃ মৃত্যুৰ মুহূৰ্তত তেওঁৰ আত্মীয়বৰ্গই বাষ্পৰুদ্ধ কণ্ঠেৰে এই গীতটি তেওঁৰ ওচৰত গাইছিল।

অন্তিম কালত কণ্ঠ নিৰোধ হলেও যেন ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণৰ মনোহৰ ৰূপৰেই ধ্যান কৰি যাব পাৰে, এয়েই আছিল দয়ালচন্দ্ৰৰ বৈষ্ণৱ-সুলভ বাসনা। সঙ্গীতৰ মাজেৰেই দয়াল চন্দ্ৰই পৰমাত্মাক বিচাৰিছিল।

তেওঁৰ আত্মাই পৰমাত্মাৰ চিৰ শান্তিময় সান্নিধ্য লাভ কৰক। সেই বিদেহী আত্মাৰ প্ৰতি আমি জনাওঁ সশ্ৰদ্ধ প্ৰণিপাত।

বীৰ-পূজা ঃ সংস্কৃতি ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ

ইংৰাজী হীৰো-ৱৰশ্বিপ কথাটোৰ যথাযথ অসমীয়া প্ৰতিশব্দ বীৰ-পূজা হয় নে নহয় সেই বিষয়ে মই সম্পূৰ্ণ নিশ্চিত নহওঁ যদিও এই ইংৰাজী কথাটোৱে সাধাৰণতে যিটো অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে তেনে অৰ্থতে বীৰ-পূজা কথাটো এই আলোচনাত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে ।

জাতীয় বীৰক স্মৰণ কৰা, সন্মান কৰা বা পূজা কৰাত অকল এটা জাতিৰ আত্মমৰ্য্যাদা-সচেতনতা বা আত্ম-গৌৰৱৰ পৰিচয়েই নিহিত নাথাকে, বীৰ-পূজাৰ অন্য প্ৰয়োজনীয়তাও আছে । কেতিয়াবা এটা জাতিক প্ৰেৰণা যোগোৱাত, কেতিয়াবা উজ্জ্বলতৰ ভৱিষ্যতৰ বাটত আগবঢ়াই নৈ যোৱাত আৰু সকলো সময়তে, জাতিটোৰ মেৰুদণ্ড পোন কৰি ৰখাত বীৰ-পূজাৰ প্ৰয়োজনীয়তা অনস্বীকাৰ্য্য ।

বীৰ কোন ? অকল যুদ্ধক্ষেত্ৰত চমকপ্ৰদ বিচক্ষণতা দেখুওৱাসকলেই বীৰ, এনে নহয় । বীৰ সেইসকলো যিসকলৰ জীৱন, কৰ্ম আৰু চিন্তাই সমসাময়িক সমাজ বা পৰৱৰ্তী সমাজক আকৰ্ষণ কৰে, উদ্বুদ্ধ কৰে, অনুপ্ৰাণিত কৰে । আদৰ্শৰ সৃষ্টিকাৰী এই লোকসকলেই সমাজৰ পথ-প্ৰদৰ্শক নায়ক হিচাপে স্বীকৃত হয়, জাতীয় বীৰ বুলি বন্দিত হয় । সেইসকল লোকৰ আত্মিক সান্নিকট্যই আত্মবল দিয়ে, তেওঁলোকৰ আদৰ্শই বিশ্বাস জন্মায়, সাহস যোগায় ।

এইটোও সঁচা যে বীৰে যেনেকৈ সমাজ বা জাতিক নেতৃত্ব দিয়ে, বাট দেখুৱায়, তেনেকৈ সমাজ বা জাতিয়েও বাজহুৱা থাপনাত বীৰৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰে । সেয়ে এখন সমাজত বীৰৰ সংখ্যা আৰু স্থান কেৱল বীৰোচিত গুণসম্পন্ন ব্যক্তিৰ আধিক্য বা উজ্জ্বলতাৰ ওপৰতেই নিৰ্ভৰ নকৰে, কৰে সমাজখনৰ বিচাৰসাপেক্ষ গুণগ্ৰাহিতাৰ ওপৰতো । কেতিয়াবা এনে ধাৰণা হয় যে আজিৰ অসমীয়া ডেকা-গাভৰুৰ কাৰণে জাতীয় বীৰৰ সংখ্যা তেনেই তাকৰ আৰু সেই

তাকৰীয়া সংখ্যক বীৰবো সমাদৰ যথোপযুক্তভাবে নহয়। কিন্তু এনেদৰে ভাবিববো থল আছে যে ইয়াৰ মূলতে আছে সাম্প্ৰতিক কালত—দুই এটা উল্লেখযোগ্য ব্যতিক্ৰমত বাজে—অসমীয়া সমাজত গুণীসমাদৰৰ অনুজ্জ্বল পৰম্পৰা।

অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ ক্ষেত্ৰত বীৰৰ লেখ ল'বলৈ গ'লে পোনতে চকু ছাটি মাৰি ধৰে প্ৰতিভা আৰু ব্যক্তিত্বৰ অভাৱনীয় মিলনত উদ্ভূত এক অত্যাশ্চৰ্য্য জ্যোতিয়ে ঃ সেই প্ৰায়-অলৌকিক প্ৰতিভা শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰৰ, সেই পৰমাদ্ভুত ব্যক্তিত্ব শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰৰ। অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ সেই পৰম ক্ষণ আহিছিল পাঁচ শ বছৰবো অধিক আগতে, অসমীয়া জনজীৱনৰ স্বৰ্ণযুগ ৰচিত হৈছিল সেই অমিতপ্ৰভ জ্যোতিৰ যুগান্তকাৰী প্ৰভাৱত। শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰৰ দৰে যুগজয়ী কীৰ্তিৰচক ক্ষণজন্মা পুৰুষৰ অৱিৰ্ভাৱ যি কোনো জাতিৰ অশেষ পুণ্যৰ ফল। সেইজন বীৰবো বীৰ মহাবীৰক অসমীয়াই পূজা কৰিছে, পূজা কৰি ধন্য হৈছে।

আজিৰ অসমীয়াই আৰু এজন আজিৰ যুগৰ মানুহৰ কীৰ্তিৰ গৌৰৱত গৌৰৱান্বিত হৈছে, তেওঁক নায়ক বুলি স্বীকাৰ কৰি তেওঁৰ ওচৰত মূৰ দোঁৱাইছে আৰু ক্ৰমে তেওঁক বীৰ বুলি পূজা কৰিবৰ আয়োজন কৰিছে। সেই মানুহজন হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। সাম্প্ৰতিক যুগৰ অসমীয়া সমাজৰ আন কোনো নেতৃস্থানীয় ব্যক্তিৰ প্ৰভাৱৰ চিহ্ন অসমীয়া জনমানসত ইমান স্পষ্ট আৰু গভীৰভাৱে অঙ্কিত হৈছে নে নাই সেই বিষয়ে সন্দেহ আছে। অসমীয়া সংস্কৃতিৰ নৱৰূপায়ণত, পৰিমাণ আৰু গুৰুত্ব দুয়োফালৰ পৰা, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দান অনন্য, এই কথা সৰ্ববাদীসম্মত। জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া সঙ্গীতক নতুন দিশৰ সন্ধান দিলে, অসমীয়া নাটৰ জগতলৈ আনিলে সচেতন পৰীক্ষাৰ অভিজ্ঞতা। জ্যোতিপ্ৰসাদে কল্পনা কৰিব নোৱৰা অৱস্থাত প্ৰথম অসমীয়া ফিল্ম আমাক উপহাৰ দিলে নিজে পৰিকল্পনা আৰু নিৰ্মাণ কৰা ষ্টুডিওত প্ৰস্তুত কৰি। জ্যোতি-প্ৰসাদে পদুম কলিৰ দৰে নৃত্যৰ পৰিকল্পনা কৰি, অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপৰ চিন্তা কৰি সম্ভাৱনাৰ উজ্জ্বল চিত্ৰেৰে আমাক মোহিত কৰিলে, আশাৰে সঞ্জীৱিত কৰিলে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বৰঙণি ইয়াতে সীমাবদ্ধ নহয়। কবিতাত, গদ্যৰচনাত, শিশু-সাহিত্যত,

অভিনয়ত, আৰু আৰু আন নানা ক্ষেত্ৰত তেওঁ থলে স্থিতি। আৰু মনীষাৰ উজ্জ্বল স্বাক্ষৰ। ভাৰতৰ মুক্তি আন্দোলনৰ "অগ্নি-গানৰ জুই ফিৰিঙতি" সিঁচাতো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভূমিকা কম গুৰুত্বপূৰ্ণ নাছিল। নিঃসন্দেহে এই সকলো অৱদানৰ মূল্য আৰু পৰিমাণ অসমীয়া জাতিৰ কাৰণে অপৰিসীম। এনে কীৰ্তিক অসমীয়া জাতিয়ে স্বীকৃতি দিছে, সেই কীৰ্তিৰ স্থাপনকাৰীক শ্ৰদ্ধাৰে ৰূপকোঁৱৰ আখ্যা দি তেওঁক ৰাজহুৱাভাৱে পূজা কৰিবৰ দিহা কৰিছে, ই নিশ্চয় শুভ লক্ষণ।

কিন্তু এইখিনিতে এটা প্ৰশ্নৰ উদয় হয়। জ্যোতিপ্ৰসাদক আমি পূজা কৰিছোঁ বা কৰিব খুজিছোঁ সংস্কৃতিৰ সাধকৰ ৰূপত, পুৰোহিতৰ ৰূপত। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদক আমি সংস্কৃতিৰ পুৰোহিত বুলিছোঁ কিয়? গীতিকাৰ হিচাপে তেওঁৰ উৎকৰ্ষৰ কাৰণে? সঙ্গীত-ৰচনাত তেওঁৰ বৈশিষ্ট্যৰ কাৰণে? তেওঁৰ নাট্য-ভাৱনাৰ অসাধাৰণত্বৰ কাৰণে? অসমীয়া ফিল্ম-শিল্পত তেওঁৰ বাট-কটীয়াৰ ভূমিকাৰ কাৰণে? নৃত্য আৰু স্থাপত্য আদিৰ বিষয়ে তেওঁৰ কল্পনাৰ অভিনৱত্বৰ কাৰণে? আমি আগতেই একবাক্যে স্বীকাৰ কৰিছোঁ যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই সকলো বৰঙণি বাস্তৱিকতে মহামূল্যবান, আৰু এইবোৰৰ কাৰণে তেওঁ অসমীয়া জাতিৰ চিৰস্মৰণীয়, চিৰনমস্য হৈ থকা উচিত। থাকিবও। কিন্তু অকল এইবোৰৰ কাৰণেই জ্যোতিপ্ৰসাদক সংস্কৃতিৰ কাণ্ডাৰী বুলি পূজা কৰি থাকিলে তেওঁৰ প্ৰতিয়েই যে অবিচাৰ কৰা হয়। কাৰণ তেওঁৰ নিজৰ সংস্কৃতিৰ সংজ্ঞা ইমান ঠেক নাছিল। সংস্কৃতিৰ স্বৰূপটোৰ বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজা ধাৰণাক বিশ্লেষণ কৰিবৰ, উপলব্ধি কৰিবৰ, গ্ৰহণ কৰিবৰ চেষ্টা নকৰি ওপৰে ওপৰে তেওঁক সংস্কৃতিৰ পুৰোহিতৰ পদত অধিষ্ঠিত কৰিলে তেওঁ দিব খোজা দানৰ পৰা আমি নিজকে বঞ্চিত কৰা নহয় নে?

আমি সাধাৰণতে গীত, নৃত্য, বাদ্য, কাব্য, নাট্য আদিৰ ভিতৰতে সংস্কৃতিৰ জগতখনক সীমাবদ্ধ কৰি ৰাখোঁ। কিন্তু গীত, নৃত্য, অভিনয় আদিত পাৰদৰ্শী হোৱা মানেই যে সংস্কৃতিবান হোৱা নহয়, এই কথা সাধাৰণতে আমাৰ মনলৈ নাহে। শ্ৰেষ্ঠ সঙ্গীত-ৰচকৰ ক্ৰিয়া-কৰ্মও সংস্কৃতিৰ পৰিপন্থী হ'ব পাৰে, নাট্যজগতৰ চূড়ামণিও

দুষ্কৃতিৰ ধ্বজাবাহী হ'ব পাৰে। গীত, নৃত্য, নাট্য আদি সুকুমাৰ কলা নিঃসন্দেহে মানুহৰ চিৰন্তন সৌন্দৰ্য্য-স্পৃহাৰ মূৰ্ত প্ৰকাশ। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাষাত সুকুমাৰ কলা "আমাৰ জীৱনৰ বাহিৰ ভাগৰ শ্ৰেষ্ঠ সম্পদ"। তেওঁ কৈছে যে সংস্কৃতিৰ অৰ্থ হ'ল সৌন্দৰ্য্য প্ৰয়োগ, আৰু বাহ্যিক সৌন্দৰ্য্যৰ লগতে অন্তৰৰ সৌন্দৰ্য্য বিকাশতহে সংস্কৃতিৰ সাৰ্থকতা। "আমি বাস্তৱ জীৱনৰ সকলো আহিলাতে সৌন্দৰ্য্য প্ৰয়োগ কৰাৰ লগে লগে আমাৰ মন আৰু হৃদয়ৰ গুণতো সৌন্দৰ্য্য প্ৰয়োগ কৰোঁ। এই বাহিৰ আৰু ভিতৰ দুয়োৰে উৎকৰ্ষণ আৰু তাত সৌন্দৰ্য্য প্ৰয়োগ হ'লেই মানুহৰ সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণৰূপ প্ৰকাশ পায়। এজন মানুহ যদি সুকুমাৰ কলা সৃষ্টিৰ অভিনৱ সৌন্দৰ্য্য সৃষ্টি কৰিব পৰা হৈও, মানুহৰ সৈতে ব্যৱহাৰত আৰু সম্বন্ধত মানসিক সুগুণবোৰ প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে তেন্তে সেই মানুহজনৰ সংস্কৃতি নিশ্চয় অসম্পূৰ্ণ বুলিব লাগিব। ...সৌন্দৰ্য্য স্পৃহায়েই মানুহৰ কেৱল মাত্ৰ জীৱন প্ৰয়াসক মধুৰ কৰিছে... বাহিৰে ভিতৰে এই সৌন্দৰ্য্যপ্ৰয়োগেই সংস্কৃতি।"

সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণৰূপৰ সাধক জ্যোতিপ্ৰসাদে আক্ষেপ কৰি কৈছেঃ "আমি বাহিৰা সম্পদক সংস্কৃতি কৰিলোঁ আৰু বাকী আধা অন্তৰ সংস্কৃতি হয় আওহেলা কৰিছোঁ নহয় চেষ্টা কৰিও আন্তৰিক দুষ্কৃতিক সাংস্কৃতিক শৃঙ্খলা আৰু নিয়ন্ত্ৰণৰ ভিতৰলৈ আনিব নোৱাৰি ইমান কষ্ট, হেপাহেৰে কৰি লোৱা গঢ়ি লোৱা সাংস্কৃতিক বাহিৰা সম্পদবোৰ শান্তিৰে উপভোগ কৰিব নোৱাৰি অসহায় হৈ ৰিপুবোৰৰ হাতৰ পুতলা হৈ বলিয়া-নাচ নাচিছোঁ।" তাৰ মানে জ্যোতিপ্ৰসাদে অকল বাহ্যিক সৌন্দৰ্য্যৰ শূন্য আড়ম্বৰক মূল্য দিয়া নাছিল (যিটো আমি সাধাৰণতে কৰোঁ), মূল্য দিছিল লগে লগে অন্তৰৰ উৎকৰ্ষণকো (যিটো আমি সাধাৰণতে নকৰোঁ)।

সুকুমাৰ কলাৰ বিচক্ষণ বিশাৰদেই যিদৰে সংস্কৃতিৰ প্ৰতিভূ নহ'ব পাৰে, সুকুমাৰ কলাৰ লগত প্ৰত্যক্ষভাৱে জড়িত নথকা-জনৰ মাজতো সেইদৰে সংস্কৃতিৰ অনুকৰণীয় দৃষ্টান্ত থাকিব পাৰে। সংস্কৃতিৰ সাধক জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ আদৰ্শ বিচাৰি পাইছে গান্ধীৰ ওচৰত। যি গান্ধীৰ সুকুমাৰ কলাৰ কোনো এটা ক্ষেত্ৰতে বিশেষ দখল আছিল বুলি কোনেও ক'ব নোৱাৰে, তেওঁৱেই,

হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কাৰণে "মানুহৰ নৱতম সাত্ত্বিক মহাসংস্কৃতিৰ স্ৰষ্টা, এক অভিনৱ মানৱীয় জীৱনৰ সপোন-দেখোঁতা, বিশ্ব-মানৱৰ মনত এক মহান সৌন্দৰ্য্য গঢ়িবলৈ ওলাওঁতা জীৱনৰ মহাশিল্পী।" আকৌ সেই জ্যোতিপ্ৰসাদেই অসমীয়া সংস্কৃতিৰ গুৰু বুলি সৰ্ব-গুণাকৰ শঙ্কৰৰ উপমাবিহীন গুণৰ কথা কৈ অন্ত কৰিব নোৱাৰে। তেওঁ আজিৰ যুগৰ গান্ধীক ৰাজনীতিৰ মেৰঘৰত লৈ লগাই থোৱা নাই; পাঁচ শ বছৰৰ আগৰ শঙ্কৰদেৱক সত্ৰৰ হাতীত দুৱাৰৰ ভাং লগাই থোৱা নাই। দুয়োগৰাকী মহাপুৰুষক একেখন চোতালতে বহুৱাই মান ধৰিছে সংস্কৃতিৰ গুৰু বুলি। সেইদৰে তেওঁ শ্ৰদ্ধাৰে স্মৰণ কৰিছে শ্ৰীকৃষ্ণক, যিশুখৃষ্টক, বুদ্ধক, মহম্মদক। লগতে ৰবীন্দ্ৰনাথক, অৰবিন্দক। আনকি মাৰ্ক্স আৰু লেনিনকো। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ কথাত "এই মহামানৱসকল মানুহৰ সংস্কৃতিস্ৰষ্টা। এইসকলৰ ভিতৰত শ্ৰীকৃষ্ণ, মহম্মদে মানুহৰ অন্তৰ আৰু বহিঃ সংস্কৃতি দুয়োটাতেই নিজৰ ব্যক্তিত্বৰেও প্ৰকাশ দিছিল। শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু শ্ৰীমন্ত শঙ্কৰে ৰবীন্দ্ৰনাথে সুকুমাৰ কলাতো নিজৰ প্ৰতিভা বিকাশ আৰু প্ৰকাশ কৰিছিল। যিশুখৃষ্ট, অৰবিন্দ, গান্ধীয়ে বিশেষভাৱে অন্তৰৰ সাংস্কৃতিক সৌন্দৰ্য্য-প্ৰয়োগত প্ৰাধান্য দিছে কাৰণ অন্তৰৰ সংস্কৃতি অসম্পূৰ্ণ হৈ থাকিলে বাস্তৱ সাংস্কৃতিক জীৱনো অসম্পূৰ্ণ হৈ থাকিব।" অৰ্থাৎ বহিৰ্জগত আৰু অন্তৰ্জগত উভয় ক্ষেত্ৰতে মানৱ জীৱনক সুন্দৰতৰ, মহত্তৰ কৰিব বিচৰা-সকলেই সংস্কৃতিৰ ধাৰক আৰু বাহক, সেই সকল কলাবিদেই হওক বা দাৰ্শনিকেই হওক, ধৰ্মপ্ৰচাৰকেই হওক বা সমাজ-সংস্কাৰকেই হওক। মানসিক উৎকৰ্ষৰ এটা স্তৰলৈ উঠাৰ পিছত ধৰ্ম, দৰ্শন, ৰাজনীতি, সমাজনীতি, সংস্কৃতিৰে সৈতে একাকাৰ হৈ পৰে। কাৰণ ধৰ্ম-দৰ্শন-সংস্কৃতি সকলোৰে চূড়ান্ত মূল্যায়ন হয় একেটি কষটি শিলত - সেয়া হ'ল মানৱ জীৱনৰ উৎকৰ্ষ, সেয়া হ'ল মানৱ-কল্যাণ, যদিও বিভিন্ন যুগত সেই কল্যাণৰ স্বৰূপ বিভিন্ন হ'ব পাৰে।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰতীকী ৰূপটোৱে জ্যোতিপ্ৰসাদক মুগ্ধ কৰিছিল। এই মোহন-বংশীধাৰী কৃষ্ণ সংস্কৃতিৰেই প্ৰতীক—দুষ্কৃতিৰ বিনাশকাৰী, অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে সংগ্ৰামকাৰী, মানৱ-কল্যাণ-বৃদ্ধিকাৰী সত্তাৰ

প্ৰতীক। কৃষ্ণৰ এইমূৰ্তি "ব্যৱসায়ী সুকুমাৰ কলা সেৱী"ৰ মূৰ্তি নহয়, চিৰসুন্দৰ জীৱন-শিল্পীৰ মূৰ্তি। এই মূৰ্তিৰ মাজতেই লীন গৈছে ধৰ্ম দৰ্শন ৰাজনীতি সমাজনীতি আৰু সংস্কৃতিৰ শাশ্বত চৰম লক্ষ্য: সৌন্দৰ্য্যময়, মঙ্গলময়, কল্যাণময় মানৱ জীৱন।

শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই আদৰ্শ ৰূপটোৱেই আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ "জীৱনৰে সখা"; এই আদৰ্শৰ "জিঞ্জিৰিৰেই" তেওঁৰ জীৱন, কৰ্ম আৰু চিন্তা বন্ধা আছিল। সেইখিনিতেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনন্যতা, সেই খিনিতেই তেওঁৰ মহত্ব। ৰস আৰু আঙ্গিকৰ সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিচাৰত তেওঁৰ প্ৰত্যেকটি শিল্পসৃষ্টি সৰ্বোচ্চ পৰ্য্যায়ত হয়তো নপৰিব। কিন্তু তেওঁৰ শিল্পসৃষ্টিৰ সৈতে আন্তৰিক পৰিচয় ঘটিলে এটা কথা হৃদয়ঙ্গম নোহোৱাকৈ নাথাকে যে সাময়িক সৌন্দৰ্য্য-স্পৃহাক তৃপ্তিদান কৰা সেইবোৰৰ উদ্দেশ্য নহয়—সেইবোৰৰ মাজেদি প্ৰকাশিত হৈছে এক উচ্চতৰ, সূক্ষ্মতৰ, মহত্তৰ, বিশালতৰ লক্ষ্যৰ চেতনা আৰু বাসনা। আচলতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কলা-প্ৰতিভা অসাধৰণ আছিল যদিও সুকুমাৰ কলা সৃষ্টিৰ মাজেৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সম্পূৰ্ণ ব্যক্তিত্বৰ স্ফূৰণ হোৱা নাই, বা তেনে কৰিবৰ সচেতন চেষ্টাও তেওঁ কেতিয়াও কৰা নাই। সু-উচ্চ নীতি, সচেতন চিন্তা আৰু যুক্তিপূৰ্ণ বিচাৰৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত এক গভীৰ জীৱনবোধে আৱৰি আছে তেওঁৰ সমগ্ৰ সত্তা: তাৰেই প্ৰতিফলন তেওঁৰ শিল্প-জীৱনত, তেওঁৰ কৰ্ম-জীৱনত; তেওঁৰ ৰাজনৈতিক জীৱনত। এই জীৱন-বোধ অকল মননশীল দৰ্শন নহয়, বুদ্ধি-প্ৰসূত যুক্তিবাদ নহয়: আচলতে ই গভীৰ বিশ্বাসৰ পৰা জন্মা এক নিৰ্মল উপলব্ধি আৰু এই উপলব্ধিয়েই বিকশিত হৈছে তেওঁৰ বাস্তৱ জীৱনৰ সকলো স্তৰত, সকলো দিশত। সেই কাৰণেই গীতিকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ, সুৰকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ, চিত্ৰ-নিৰ্মাতা জ্যোতিপ্ৰসাদ, শঙ্কৰভক্ত জ্যোতিপ্ৰসাদ, কৃষ্ণপ্ৰেমী জ্যোতিপ্ৰসাদ, গান্ধীবাদী জ্যোতিপ্ৰসাদ, বিপ্লৱী জ্যোতিপ্ৰসাদ এক আৰু অভিন্ন। এই সকলোবোৰৰ সমন্বয় হৈছে জীৱন-শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সামগ্ৰিক সত্তাত।

তেওঁ য'তেই হাত দিছিল ত'তেই সোণৰ ফুল ফুলিছিল—জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিষয়ে এনেদৰে হয়তো ক'ব নোৱাৰি। তেওঁৰ

জীৱন সৰ্বাৰ্থক সফলতাৰ উজ্জ্বল নিদৰ্শন নিশ্চয় নহয়। কিন্তু এইটোও সঁচা যে আমাৰ নায়কৰ সফলতাৰ পৰিমাণ হোৱা উচিত তেওঁক অনুসৰণ কৰি আমি ক'লৈ গ'লো তাৰ দ্বাৰাই নহয়, আমি ক'লৈ যোৱাটো তেওঁ বিচাৰিছিল তাৰ দ্বাৰাইহে। আমাৰ ব্যক্তি আৰু সামাজিক জীৱনত জ্যোতিপ্ৰসাদে পূৰ্ণতাৰ সপোন দেখিছিল আৰু তাৰে সাধনা নিজৰ জীৱনেৰে কৰিছিল। সীমাবদ্ধতাৰ ভিতৰতে—অনুভূতিৰ সূক্ষ্মতা, চিন্তাৰ গভীৰতা, মনীষাৰ প্ৰখৰতা, উপলব্ধিৰ নিবিড়তা, বিশ্বাসৰ উদাৰতা আৰু দায়িত্ববোধৰ আন্তৰিকতাই তেওঁৰ ব্যক্তিত্বক এনে এক সম্পূৰ্ণতা দিছে যাৰ মাজত আমি বিচাৰি পাইছোঁ স্থায়িত্বৰ প্ৰত্যয় আৰু প্ৰগতিৰ অঙ্গীকাৰ—এই সম্পূৰ্ণতাৰ আভাস-মাত্ৰ বিদ্যমান জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কলা-সৃষ্টিত। সেই কাৰণেই কলাকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদক, অইন সকলোৰে লগতে, ভক্তৰ প্ৰণিপাত জনাই কওঁ, জ্যোতিপ্ৰসাদক ৰূপকোঁৱৰ বুলি সুকুমাৰ কলাৰ ভাওনা-চৌহদৰ ভিতৰতে সুমুৱাই থোৱাৰ যি আয়োজন আজি চলিছে সি তেওঁৰ মহত্বৰ প্ৰতি অৱমাননাজনক। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পূজা আমি কৰিমেই, কৰাটো আমাৰ পুণ্য কৰ্তব্য ঃ কিন্তু সুকুমাৰ কলাসেৱী জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নহয়, পূৰ্ণ ব্যক্তিত্বৰ সাধক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদে আমাক সাৱধান বাণী শুনাইছিল ঃ "আমি আমাৰ সংস্কৃতিৰ গুৰুসকলক কোনোৱে কোনোবা ভাগত বিশেষ প্ৰাধান্য দিয়া দেখিবলৈ পাওঁ। ইয়াৰ ফলত পিছত সেই গুৰুৰ শিষ্যসকলে সেই প্ৰাধান্য দিয়া ফালটোক ধৰি আনটোক আওহেলা কৰে আৰু মানৱ সংস্কৃতি লুটি খাই পৰে।" আজি জ্যোতিপ্ৰসাদক সংস্কৃতিৰ গুৰু বুলি মানি শিষ্যসকলে যদি তেওঁৰ নিজৰ সম্পৰ্কতে সেই ভুলটোৱেই কৰে—যিটো ভুল হোৱাৰ লক্ষণ সুস্পষ্ট—তেনেহলে আমাৰ সংস্কৃতি লুটি খাই পৰাৰ কাৰণে আমিয়েই, তেওঁৰ শিষ্যসকলেই, তেওঁৰ গুণমুগ্ধসকলেই দায়ী নহ'মনে?

—+—

অসম, ভাৰত আৰু বিশ্ব ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাত

"লেঃ বক্তা ঃ—সৌৱা ভাইসকল! সৌৱা দূৰৈত অসমৰ পৰ্বতৰ চূড়া,—সৌৱা দূৰৈত অসমৰ আকাশ-বতাহ, সৌৱা দূৰৈত লুইতৰ পাৰত আমাৰ অসমীয়া ৰাইজ, সৌৱা বৃটিছৰ নিপীড়িত দলিত ধৰ্ষিত অত্যাচাৰত জৰ্জৰিত আমাৰ ভাৰতীয় অসমীয়া—স্বাধীনতাৰ কাৰণে বিয়াকুল হৈ ৰৈ আছে।--"

o o o o o o

"লেঃ বক্তা ঃ (নিছানৰ তলৰ পৰা অলপ মাটি হাতত লৈ) এইয়া—এইয়া অসমৰ মাটি, ভাৰতৰ মাটি, ভাৰতৰ মাটিত আজি আমাৰ নিছান পোতা হ'ল। ভাইসকল! আগবাঢ় যোৱা। এই নিছানক আৰু আগবঢ়াই নিব লাগিব। অসমৰ বুকুলৈ, লুইতৰ পাৰলৈ, ভাৰতৰ কেন্দ্ৰলৈ, দিল্লীলৈ, লাল-কিল্লালৈ আগবাঢ়া। জয় হিন্দ্ জয় হিন্দ্।"

o o o o o o

"লভিতা ঃ গাত এটোপা তেজ থাকে মানে—উশাহ থাকে মানে—যুঁজ কৰা—আজি গোটেই অসমীয়াৰ—গোটেই হিন্দুস্থানৰ সন্মান তোমালোকৰ হাতত—আগ বাঢ়া—"

o o o o o o

"লভিতা ঃ মোক মোক---একো নকৰিবা—দৰৱ নিদিবা—মোৰ বুকুত গুলী লাগিছে। মই—আৰু বেছি পৰ নাথাকো। ভনীহঁত। মৰৰ সময়ত মোৰ অসম আইৰ মাটিৰে কপালত এটা ফোঁট দিয়া—মোৰ দেশৰ মাটিৰে—ফোঁট—"

o o o o o o

"লভিতা ঃ ভনীটিহঁত! নাকান্দিবা। ভনীটিহঁত! নাকান্দিবা।

মোৰ মাত নাইকিয়া হৈ আহিছে। মোৰ চকুৰ পোহৰ কমি আহিছে। ভনীটিহঁত! মই যাবৰ সময়ত অসমৰ সুৰদি সুৰীয়া নাম এটা গাই শুনোৱা—অসমৰ সুৰদি মাত—অসমৰ সুৰীয়া মাত—"

o o o o o o

ওপৰৰ উদ্ধৃতিসমূহ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'লভিতা' নাটকৰ সংলাপৰ নিৰ্বাচিত অংশ। দেখদেখকৈ এই সংলাপসমূহত অসম আৰু ভাৰত একাকাৰ হৈ আছে, লুইতৰ পাৰ আৰু ভাৰতৰ কেন্দ্ৰ সানি-মিহলি আছে আৰু জয় হিন্দ্ ধ্বনিৰ ঐক্যতানৰ লগত মিলিত হৈ আছে অসমৰ সুৰদি সুৰীয়া মাত।

ঠিক এনেদৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানসত ওতপ্ৰোত হৈ আছিল তেওঁৰ অসম-চিন্তা আৰু ভাৰত-চিন্তা, এনেদৰেই অভিন্ন হৈ আছিল তেওঁৰ অসম-প্ৰেম আৰু ভাৰত-প্ৰেম। 'লভিতা'ৰ বিশ্ববিজয়ী নৱ-জোৱান অসমীয়াও, ভাৰতীয়ও। যিখন "আমাৰ গাঁৱৰ মান ৰাখি" ডেকা-গাভৰু মৰিবলৈ আগবাঢ়ি গৈছে সেইখন অসমৰ গাওঁ আৰু ভাৰতৰে গাওঁ। বৰং ক'ব পাৰি যে অসমৰ মুক্তিৰ মাজতে জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল ভাৰত-মুক্তিক।

'লভিতা' নাটকৰ পটভূমিত আছে দ্বিতীয় মহাসমৰ, বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱ আৰু উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলেদি আজাদ হিন্দ্ ফৌজৰ ভাৰত-ভূমিত প্ৰৱেশ। এই সকলোবোৰ অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ৰাজনৈতিক ঘটনা, সন্দেহ নাই। নাটকৰ ভিতৰেদি নানা ঠাইত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰাজনৈতিক ধ্যান-ধাৰণাৰ প্ৰকাশো নঘটাকৈ থকা নাই। (জ্যোতি-প্ৰসাদৰ ৰাজনৈতিক ধ্যান- ধাৰণা সম্পৰ্কে সুকীয়াকৈ আলোচনাৰ অৱকাশ আৰু প্ৰয়োজনো আছে।) ঘটনাৰ আধাৰ আৰু ঘটনা-চক্ৰৰ আৱৰ্তনৰ ভিত্তিত সেইদেখি 'লভিতা'ক ৰাজনৈতিক নাটক বুলি কোৱাৰ যুক্তিও অৱশ্যে আছে। কিন্তু নাটকৰ পাতনিত আছে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুস্পষ্ট ঘোষণা : "এই নাটক কোনো ৰাজনৈতিক মতবাদ সমৰ্থন কৰি লিখা হোৱা নাই।" আনহাতে তেওঁৰেই কথাত, "লভিতা আদৰ্শমূলক অসমীয়া ছোৱালীৰ চৰিত্ৰ নহয়।" তেনেহলে? "ইয়াৰ নায়ক গোটেই অসমীয়া জাতিটোহে। বিয়াল্লিছৰ বিপ্লৱৰ মাজেদি অসমীয়া জাতীয় চৰিত্ৰক বাস্তৱিক

ব্যৱহাৰৰ এই নাটক পৰ্য্যালোচনা বুলি ক'লেও ভুল নহ'ব।"—এয়া নাট্যকাৰৰে ব্যাখ্যা।

'লভিতা' নাটক ৰচনাৰ আঁৰত সেয়ে নাট্যকাৰৰ উদ্দেশ্য সম্পৰ্কে কোনো ৰহস্য আছে বুলি ভবাৰ থল নাই। এই সম্পৰ্কে তেওঁৰ বক্তব্য তেওঁ দ্ব্যৰ্থহীনভাৱে লিপিবদ্ধ কৰিছে নাটকখনৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ পাতনিত, যিখনৰ মোখনি মৰা হৈছে এইদৰে: "আজি অসমীয়া ৰাইজ অৱস্থাৰ নানা ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ মাজত পৰি নানা সমস্যাৰ চাকনৈয়াত ককবকাই এটা হতাশাৰ মাজেদি গৈ নিজকে এটা ক্ষয়িষ্ণু সংস্কৃতিৰ সমাজ বুলি ভবা যেন কৰিছে কিন্তু এই নাটক অসমীয়া সমাজৰ বিষয়ে সঁচা ঘটনাৱলীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত কৰি দেখুৱাব খুজিছোঁ যে অসমীয়া জনসাধাৰণৰ প্ৰতিৰোধ শক্তি, অৱস্থাক জিনি জীয়াই থাকি পৃথিবীত অস্তিত্ব ৰাখিব পৰা যুঁজা ক্ষমতা নিশ্চয়েই হেৰুৱা নাই।" নাটকখনৰ মাজেদি জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই ধ্যান আৰু সেই বিশ্বাসকেই প্ৰতিবিম্বিত কৰিছিল যি তেওঁৰ চিন্তা আৰু কৰ্মৰ এক বিশাল অংশ আগুৰি আছিল: আত্ম-বিশ্লেষণ আৰু আত্ম-শুদ্ধিৰ মাজেদি সুস্থ অসমীয়া জাতীয় চেতনাৰ বিকাশ আৰু তাৰেই ভেটিত অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ শঙ্কাহীন আৰু মৰ্য্যাদাপূৰ্ণ আত্ম-প্ৰতিষ্ঠা, "যাতে এই অসমীয়া জীৱনৰ সন্ধিক্ষণত অসমীয়াই নিজৰ স্বৰূপ চাবলৈ সুবিধা পাই, নিজৰ নিজৰ চৰিত্ৰৰ সবলতা দুৰ্বলতা জানি ভৱিষ্যতৰ সৈতে যুঁজিবলৈ সক্ষম হ'ব পাৰে।"

দেখা যায় যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বহুতো ৰচনাত অসম, অসমৰ মাটি, অসমীয়া জাতি, অসমীয়া সংস্কৃতিক লৈ এক ধৰণৰ প্ৰায় সকলো-চেৰোৱা, সকলো-সামৰা উদগ্ৰতা বৰ্তমান। ইয়াক কৈশোৰ-সুলভ উচ্ছ্বাস বা যৌৱন-সুলভ দৃপ্ততাৰ ভঙ্গী বুলি এৰাই যাব পাৰিনে? বা ইয়াত একদেশদৰ্শী স্থানীয়তাবাদৰ গোন্ধ বিচৰা উচিত হ'বনে? জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিণত সমাজ-চেতনাৰ কথাতো সৰ্বজনস্বীকৃত। তেওঁ যে ৰাজনীতিবিমুখ বা ৰাজনীতি-বহিৰ্ভূত ব্যক্তিও নাছিল, সেই কথাও তেওঁৰ জীৱন আৰু কৰ্মৰ লগত পৰিচিত সকলো মানুহেই জানে। স্থানীয়তাবাদ বা আঞ্চলিক জাতীয়তাবাদ (জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সময়ত 'প্ৰাদেশিকতাবাদ' কথাটোৰহে প্ৰচলন বেছি আছিল কিয়নো সেই সময়ত অসমৰ

নৰে গোটবোৰক 'প্ৰদেশ'হে বোলা হৈছিল আৰু সৰ্বভাৰতীয়বাদৰ তাৎপৰ্য্য জ্যোতিপ্ৰসাদে নুবুজিছিল বুলি কোনে ক'ব ? তথাপি যে জ্যোতিপ্ৰসাদে 'অসমীয়াত্ব'ৰ হকে ইমান ওকালতি কৰিছিল, তাৰ নিশ্চয় কিবা ঐতিহাসিক আৰু নৈতিক প্ৰয়োজন তেওঁ উপলব্ধি কৰিছিল।

প্ৰাদেশিকতা আৰু ভাৰতীয়তা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধাৰণা আছিল যুক্তি আৰু বিচাৰপ্ৰসূত। সৰ্বভাৰতীয় ৰাজনৈতিক সত্তাতকৈ সৰ্বভাৰতীয় সাংস্কৃতিক সত্তাৰ ঐতিহ্য প্ৰাচীনতৰ আৰু সমৃদ্ধতৰ —এই সত্যক আগত ৰাখিয়েই জ্যোতিপ্ৰসাদে ভাৰতৰ ঐক্যৰ ৰাজনৈতিক তাৎপৰ্য্যক উচিত স্বীকৃতি দিছিল, বিশেষকৈ ভাৰতৰ ৰাজনৈতিক স্বাধীনতা লাভৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত :

"ভাৰতৰ বুৰঞ্জীত কেতিয়াও আগেয়ে গোটেই ভাৰতবৰ্ষ এক ৰাষ্ট্ৰিক সংহতিৰে বন্ধা নাছিল। অৱশ্যে সংস্কৃতি আৰু ধৰ্মৰ ঐক্য গোটেই ভাৰততেই আছিল। অসমীয়া, বঙালী, পঞ্জাবী, মাদ্ৰাজী, মাৰাঠী আদি জাতিবোৰে বেলেগ বেলেগ ৰাজনৈতিক গোট হিচাপে থকাত তেতিয়া এই প্ৰদেশবোৰৰ জাতীয় দৃষ্টি-ভঙ্গী যেনেকুৱা আছিল, ১৯৪৭ চনৰ ১৫ আগষ্টৰ পিছত সেই দৃষ্টিভঙ্গী প্ৰদেশবোৰে ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰাটো ভ্ৰান্তি মাথোন। আজি আমি অসমীয়া বা বঙালী যদিও আকৌ একে উশাহতে ভাৰতীয়ও।" ('আইদেউৰ জোনাকী বাট,' জ্যোতিধাৰা, পৃ: ৯০-৯১)

তথাপি এই জ্যোতিপ্ৰসাদেই অহোপুৰুষাৰ্থ কৰিছিল অসমীয়া সংস্কৃতি ৰক্ষাৰ কাৰণে। "মোৰে ভাৰতৰে মোৰে সপোনৰে চিৰসুন্দৰ সংস্কৃতি"ৰ দৰে গীতৰ স্ৰষ্টা জ্যোতিপ্ৰসাদে 'প্ৰাদেশিকতাৰ প্ৰৱক্তা হিচাপে নহয়, ভাৰতীয় মহাসংস্কৃতিৰ পূজাৰী হিচাপেহে স্থানীয় সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্য ৰক্ষাৰ পক্ষ হৈছিল। ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ ঋদ্ধি আৰু সিদ্ধি যে বিভিন্ন স্থানীয় সংস্কৃতিৰ বৈচিত্ৰ্যৰ মাজত সমন্বয় সাধনতে নিহিত আছে, সেয়া আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গভীৰ উপলব্ধিৰ বস্তু :

"মোৰ এতিয়া ভাৰত-মাতৃৰ সন্তান হিচাপে অসমীয়া, বঙলা, মাৰাঠী, তামিল আটাইবোৰেই মাতৃভাষা। আমাৰ ভাৰতমাতৃ বহুভাষিণী। এতিয়া আমি প্ৰত্যেক প্ৰাদেশিক গোটেই আম

প্ৰাদেশিক গোটৰ ভাষা-সংস্কৃতিক আগৰ চকুৰে চালে নহ'ব। ভাৰতীয় মহাসংস্কৃতিকৰ এই মাথোন বৈচিত্ৰ্য আৰু এই ভাষাগত, সংস্কৃতিগত বৈশিষ্ট্য থাকিলেহে ভাৰতীয় মহাসংস্কৃতি ধুনীয়া হ'ব তাক আমি বুজিব লাগিব।" ('আইদেউৰ জোনাকী বাট,' জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ৯১)

প্ৰাদেশিক কৃষ্টি-সভ্যতাৰ, আনকি 'প্ৰাদেশিক জাতীয়ত্ব'ৰ কথা কোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদ কিন্তু বৃহত্তৰ পটভূমিত এইবোৰৰ স্থান সম্পৰ্কে সম্পূৰ্ণ সচেতনঃ

"সৰ্বভাৰতীয় ক্ষেত্ৰত যি ধ্বনি উত্থিত হয়, ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰদেশবোৰত তাৰ মাথোন প্ৰতিধ্বনিহে হয়। সেই কাৰণে ভাৰতৰ প্ৰাদেশিক কৃষ্টি-সভ্যতাবোৰ প্ৰাতিধ্বনিক। বেলেগ বেলেগ ভৌগোলিক, প্ৰাণীতাত্ত্বিক আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিক বিভিন্নতা থকাৰ বাবেহে সেই প্ৰতিধ্বনিবোৰৰ এটা বিভিন্নতা ওপজে। এই প্ৰাতিধ্বনিক বিভিন্নতাইহে ভাৰতীয় প্ৰদেশবোৰৰ কৃষ্টি, সভ্যতা, সুকুমাৰ কলা, সঙ্গীত, স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য্য, শিল্প-চিন্তা কল্পনা আৰু প্ৰতিভাৰ প্ৰকাশত এটা বিশিষ্টতা উলিয়াই দিয়ে। ই সৰ্বভাৰতীয় কৃষ্টি-সভ্যতাৰ বিচিত্ৰতা সাধন কৰে আৰু এটা প্ৰাদেশিক জাতীয়ত্বৰ সৃষ্টি কৰে। সৰ্বভাৰতীয় ক্ষেত্ৰত যি ধ্বনিৰ জন্ম যি প্ৰদেশত হয় সেই প্ৰদেশৰ বিশিষ্টতাই আন আন প্ৰদেশতো দেখা দিয়ে। তাৰ বাবে প্ৰাদেশিক বিশিষ্টতাবোৰ সৰ্বভাৰতীয় কৃষ্টি-সভ্যতালৈ দানস্বৰূপ হয়। এইদৰেই সৰ্ব-ভাৰতীয় আৰু প্ৰাদেশিক কৃষ্টি-সভ্যতা পাৰস্পৰিক সহযোগ আৰু প্ৰভাৱেৰে সৃষ্টি হৈ থাকে। ভাৰত আৰু প্ৰদেশ সম্পৰ্কে যেনেকৈ এই ধ্বনি আৰু প্ৰতিধ্বনিৰ কথা খাটে সেইদৰে একে কথাকে ক'ব লাগিছে নিখিল পৃথিৱী আৰু দেশবোৰ সম্পৰ্কে। বিশ্বকৃষ্টি আৰু জাতীয় কৃষ্টিও এইদৰে ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনিৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সমন্বয়ত গঢ়ি উঠিব লাগিছে।" ('নতুন দিনৰ কৃষ্টি', জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ৫৬-৫৭)

ইয়াতেই প্ৰতিফলন হৈছে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ ব্যাপ্তি আৰু গভীৰতাৰ। প্ৰাদেশিকতাক ধিক্কাৰ দিয়াক বা সৰ্বভাৰতীয় ধ্বনিৰ পৌনঃ-পুনিক উচ্চাৰণকেই সঙ্কীৰ্ণতাৰ পৰা নিষ্কৃতি উদ্ধাৰৰ পথ বুলি তেওঁ ধৰি লোৱা নাছিল। ক্ষুদ্ৰত্বৰ পৰা মহত্বলৈ,

অন্ধকাৰৰ পৰা জ্যোতিলৈ উত্তৰণৰ বাবে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনু-সন্ধানৰ ক্ষেত্ৰ আছিল ব্যাপকতৰ আৰু উচ্চতৰ : সৰ্বভাৰতীয়েই নহয়, সৰ্বমানৱীয় সংস্কৃতিহে আছিল তেওঁৰ 'সাৰ্বভৌম আদৰ্শ'। আৰু এই আদৰ্শৰ উৎস আবেগিক অতীতমুখিতা নহয়, সচেতন ভৱিষ্যমুখিতাহে। 'অসমীয়া সভ্যতাৰ নৱৰূপ' নামৰ নিবন্ধত থলুৱা হৈও বিশ্বজনীন হোৱাৰ আৰু স্থানীয় সংস্কৃতিৰ নিজস্বতাৰ ভিতৰেদিয়েই সাৰ্বজনীন সাংস্কৃতিক সমন্বয় সাধন কৰাৰ বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যি বাৰ্তা আছে, সি দৃষ্টি আৰু বিচাৰৰ ফালৰ পৰা অসামান্য :

> "আজিৰ দিনৰ ভাৰতীয় বা অসমীয়া সভ্যতাত প্ৰতি-ফলিত হ'ব লাগিব আমাৰ আজিৰ নতুন মনটো। এই মনটোৱে নিজে ওপজা মাটি-কঠাতে তাৰ স্থিতি লৈ তাতেই থিয় হৈ নিজৰ ভৰিৰ তলৰ মাটিৰেই ৰস খাই আৰু সি যি জলবায়ুৰ মাজত জনম লভিছে তাৰ পৰাই সি বিকাশৰ সমল আহৰণ কৰি আকাশমুৱা হৈ বিশ্বৰূপ ধৰিবলৈ বিচাৰিছে। এই মনটোৱেই হৈছে পৃথিৱীৰ প্ৰগতিবাদীৰ মন। ভাৰতীয় প্ৰগতিবাদীৰ তথা অসমীয়া প্ৰগতিবাদীৰ মনটোও হৈছে এয়েই। তাৰ মানে হৈছে আজি আমি আমাৰ ঘৰুৱা বৈশিষ্ট্য আৰু সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ প্ৰকাশৰ এটা স্থানীয় বৈচিত্ৰ্য ৰক্ষা কৰিবলৈ এটা বিশ্বসভ্যতা সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ আগবাঢ়ি ওলাইছোঁ। সেই কাৰণেই বিশ্ববৈচিত্ৰ্য ৰক্ষা কৰিবলৈ আমি আমাৰ অসমীয়া সভ্যতা-সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰিবলৈ যি চিন্তা বা কৰ্ম কৰিম সি সঙ্কীৰ্ণ প্ৰাদেশিকতা হ'ব নোৱাৰে।" ('অসমীয়া সভ্যতাৰ নৱৰূপ', জ্যোতিধাৰা, পৃঃ ১০১-১০২)

বিশ্বৰ বৈচিত্ৰ্য ৰক্ষাৰ বাবেই, বিশ্ব-সভ্যতা-সংস্কৃতি গঢ়াৰ প্ৰয়োজনতেই স্থানীয় বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা।[1] ই সঙ্কীৰ্ণতা নে উদাৰতা,

---

১. গোষ্ঠীগত আৰু অঞ্চলগত সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্য ৰক্ষাৰ তাৎপৰ্যৰ কথা আন এক বিশেষ দৃষ্টিকোণৰ পৰা দাঙি ধৰিছে লোক-সংস্কৃতি বিশেষজ্ঞ Alan Lomax-এ : "To a folklorist the uprooting and destruction of traditional cultures and the consequent grayout or disappearance of human variety presents as

কুদ্ৰত্ব নে মহত্ত্ব ? অসমীয়া সংস্কৃতি এই উদাৰতা, এই মহত্ত্বৰ অধিকাৰী হওক, সেয়েইতো আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱন-জোৰা অভীপ্সা। অসমীয়া সংস্কৃতিৰ সংৰক্ষণ-সংবৰ্দ্ধনৰ তেওঁৰ অভি-প্ৰানত কূপমণ্ডুকতাৰ প্ৰতি আহ্বান নাছিল, আছিল গোষ্পদে নভোমণ্ডলম্ দৰ্শনৰ প্ৰতিহে ঃ

"কিন্তু আমি যদি আমাৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি এই সাৰ্বভৌম আদৰ্শৰ পৰা আঁতৰাই আনি আমাৰ মনটোক লুইতৰ বৰ চাপৰিতে এৰাল দি থওঁ তেন্তে আমাৰ মনটো অসমৰ গৰুৰ দৰেই চিলিকা হৈ থাকিব। আমাৰ সংস্কৃতি, সাহিত্য, কলা সকলোৰেই থাকিব অসমৰ নামঘৰতে পাৰি।" ('অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ', জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ১০২)

নিজা সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ মাজেদি, নিজৰ বৈশিষ্ট্যৰ ভিতৰেদি অসমীয়াক বিশ্বমানৱতাৰ অভিমুখে গতি কৰোৱাই আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ স্বপ্ন আৰু সংকল্প ঃ

"—আমি সাৰ্বজনীন বিশ্ব-সংস্কৃতিৰ এটা বৈশিষ্ট্য হিচাপে অসমীয়া সংস্কৃতি-সভ্যতা গঢ়িবলৈ গৈ সেই ভাবেৰে চিন্তা আৰু কৰ্ম কৰিলে সি কেতিয়াও প্ৰাদেশিক সঙ্কীৰ্ণতা নহ'ব। তাকে নকৰিলেই আমি সকীৰ্ণতাত বান্ধ খাম। আৰু সেয়ে হলেই আমি বিশ্বসভাত স্থি আসন বিচাৰি ওলাইছোঁ

---

serious a threat to the future happiness of mankind as poverty, over population, and even war. Soon there will the nowhere to go and nothing worth staying at home for. War is wasteful of lives, but only rarely and at its most dreadful does it eradicate a whole way of life. On the other hand big government, national education, information networks, and a worldwide marketing system kill off cultures whose ways do not conform to the power centre. Our western mass production and communication systems are inadvertantly destroying the languages, traditions, cuisines, and creative styles that once gave every people and every locality a distinctive character—indeed their principal reason for living". *Folksong Style and Culture*, p. 4

তাক পাৰলৈ অসমৰ্থ হ'ম। মূঠৰ ওপৰত আমি অসমীয়াই বিশ্বমানৱ হৈ ফুটি উঠিব খোজোঁ, তাকে আমি হ'ব খোজোঁ সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ মৌলিকতাৰ মাজেদি আমাৰ বৈশিষ্ট্যৰ ভিতৰেদি।" ('অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ', জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ১০২-১০৩)

বিভিন্ন সংস্কৃতিৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্কৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ-নির্দেশিত এই পথত কিন্তু সংঘৰ্ষৰ স্থান নাই, আছে পাৰস্পৰিক মৰ্য্যাদা-দান আৰু আত্মীয়কৰণৰ, আৰু প্ৰতিশ্ৰুতি আছে বিশ্ব-শান্তিৰো :

"এই বৈশ্ববৈচিত্ৰ্য বোধৰ ভাবেৰে সকলো জাতি, মহাজাতি, উপজাতিয়ে নিজৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ আগ বাঢ়িলে তাত আৰু সংঘৰ্ষৰ ঠাই কত? তেতিয়াহ'লে বঙালী বা মাৰাঠীয়ে যেনেকৈ নিজৰ সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰাটো কৰ্তব্য বুলি ভাবিব, আনফালে তেওঁলোকে অসমীয়া সংস্কৃতিকো ৰক্ষা কৰিব লাগিব সেই কৰ্তব্যও উপলব্ধি নকৰি নোৱাৰিব। অসমীয়া ভৈয়ামীয়াসকলেও তেতিয়া আমাৰ অসমৰ জনজাতিসকলৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি যে ৰক্ষা কৰিব লাগিব তাকো বুজিব পাৰিব ভালকৈয়ে। বিশ্ব-সংস্কৃতিৰ বৈচিত্ৰ্যবোধ থাকিলেই যাক সাংস্কৃতিক সংঘৰ্ষ লোকে বুলিব খোজে সি আৰু কেনেকৈ থাকিব? বিশ্ব-শান্তিৰ বাটো এই ফালেদিয়েই।২ ('অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ', জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ১০৩)

---

২. আন এক নিবন্ধত জ্যোতিপ্ৰসাদে বৈচিত্ৰ্য ৰক্ষা আৰু সমন্বয় সাধনৰ বিষয়ে প্ৰায় একেধৰণে ব্যক্ত কৰাৰ লগতে যোগ দিছে যে সংস্কৃতি-বিৰোধীৰ লগত কোনোবা সংঘৰ্ষও আহিব পাৰে : "এই সমন্বয় আৰু বৈচিত্ৰ্য ৰক্ষা কৰাৰ নীতিকে আজি জগতৰ জাতি-উপজাতিয়ে মানি চলিলে—আমি সংঘৰ্ষৰ পৰা হাত প্ৰায়েই সাৰিব পাৰিম। অৱশ্যে এটা জাতি বা উপজাতিৰ সকলো মানুহেই যে এই সাংস্কৃতিক নীতি ল'ব তাক ক'ব নোৱাৰি। ইমান দিনে পৃথিৱীত চলি অহা, নিজৰ আত্মপ্ৰসাৰৰে আনক খেদি খাই নিজৰ অভিমান-অহংকাৰক সন্তুষ্ট কৰা প্ৰবৃত্তিবোৰক আজিও পৃথিৱীত সুসভ্য সংস্কৃতিসম্পন্ন জাতিবোৰেও জনম-ধৰ্ম বুলি মানি চলে, আমি এই সংস্কৃতি-বিৰোধী দুৰ্জনৰ পৰা প্ৰতিক্ৰিয়াশীলৰ প্ৰতিৰোধ পাম।

ওপৰৰ কথাখিনিৰ ভিতৰতে সোমাই আছে উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ বিশেষ সামাজিক বাস্তৱ পাৰিপাৰ্শ্বিকতাৰ পটভূমিত এই অঞ্চলৰ সাংস্কৃতিক বৈচিত্ৰ্য আৰু বৈশিষ্ট্য সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সন্তুলিত দৃষ্টি-ভঙ্গী। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'পূৰ্বাচল' আৰু 'পূৰ্বভাৰতীয় সংস্কৃতি' সম্পৰ্কীয় বিশেষ ধাৰণাসমূহ এই সন্তুলিত দৃষ্টি-ভঙ্গীৰ আলোকেৰে উদ্ভাসিত। বিশ্ব-সংস্কৃতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত, ভাৰতৰ বিভিন্ন জাতীয় সংস্কৃতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই অঞ্চলৰ বিভিন্ন জনজাতীয় গোষ্ঠীৰ সংস্কৃতিৰ ৰক্ষাৰ গুৰুত্বও সিমানেই। বৃহত্তৰ অসমৰ (আখ্যাটো কোনো সম্প্ৰসাৰণবাদী অৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰা হোৱা নাই: জ্যোতিপ্ৰসাদে লিখাৰ সময়ত উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ প্ৰায় সমগ্ৰ অঞ্চল অসম নামেৰেই জনাজাত আছিল—সেই অৰ্থত) ভৌগোলিক, জনগোষ্ঠীগত আৰু ঐতিহাসিক বৈশিষ্ট্যই যে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ভেটি হ'ব লাগিব, সেই কথা জ্যোতিপ্ৰসাদে মৰ্মে মৰ্মে উপলব্ধি আৰু বিশ্বাস কৰিছিল।

"অসমৰ বুৰঞ্জীয়ে দেখুৱাইছে যে অসমীয়া জাতিটো ভাৰতৰ আন আন প্ৰদেশৰ পৰা অহা নানা ভাৰতবাসী মানুহৰ সোঁত আৰু অসমৰ থলুৱা মানুহৰ নানা উপজাতি লগ খাইহে বৰ্তমানৰ এই অসমীয়া জাতি হৈছে। অসমীয়া জাতি এটা সংমিশ্ৰণৰ পৰা হোৱা জাতি।" এয়া যদিও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাৰেই উদ্ধৃতি ('নতুন দিনৰ কৃষ্টি', জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ৫৯), তথাপি ক'ব লাগিব যে জ্যোতিপ্ৰসাদে এই সুস্বীকৃত সত্যটোক আপ্তবাক্য হিচাপে উচ্চাৰণ কৰিয়েই ক্ষান্ত থকা নাছিল: অসমৰ বিভিন্ন থলুৱা জনজাতীয় আৰু অজন-জাতীয় গোষ্ঠীবিলাকৰ লগতে নতুন জনপ্ৰব্ৰজনৰ সোঁতত অসমলৈ অহা জনগোষ্ঠীসমূহকো সামৰি লৈ (অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদে লিখাৰ সময়ত এই জনপ্ৰব্ৰজনে আজিৰ দৰে ভয়াবহ ৰূপ ধাৰণ কৰা নাছিল) অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ভেটি বহলাই তাক অধিক শক্তিশালী আৰু বিত্তশালী কৰাৰ পৰিকল্পনা কৰিছিল আৰু তাৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ বিষয়েও সুস্পষ্ট ইঙ্গিত দিছিল:

নিশ্চয়েই সেই ক্ষেত্ৰত সেই মনোবৃত্তিৰ মানুহৰ সৈতে, ব্যক্তিৰ বা সমষ্টিৰ সৈতে আমি সংঘৰ্ষত আহিবই লাগিব।" ('পোহৰলৈ', জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ৭৮)

"আজি অসমত যি যি সুকীয়া সংস্কৃতি আছি উপস্থিত হৈছে সেই সকলোবে এটা সংস্কৃতি গঢ়ি তুলিবলৈ আমাৰ নৱ-বৰ্ষৰ উৎসৱৰ মাজেদি চেষ্টা হ'ব লাগে। বঙ্গৰ নৱাগত, উত্তৰ ভাৰতৰ হিন্দুস্থানী, মাৰোৱাৰী, শিখ, নেপালী, দক্ষিণ ভাৰত আৰু মধ্য ভাৰতৰো অসংখ্য লোক আহি নিগাজীকৈ অসম দেশত বহিছেহি। তাৰ উপৰিও আমাৰ চাৰিওফালে আৰু আমাৰ মাজতো উপভাষা-ভাষী পৰ্বতীয়া অসমীয়াসকলৰ নিজৰ নিজৰ বিচিত্ৰ সংস্কৃতিৰে জকমকাই আছে। আজি আমি এই সকলোকে নিজৰ মাতৃভাষা, সোৱান, সংস্কৃতি এৰি আমাৰ মহাপুৰুষীয়া সংস্কৃতি—যাক আমি অসমীয়াইও ৰূপান্তৰিত কৰিব খুজিছোঁ—সেই পুৰণি সংস্কৃতি লৈ নিজৰবোৰ এৰিবলৈ কোৱাটো শঙ্কৰদেৱৰ সমন্বয়ৰ নীতিৰ ফালৰ পৰাও অসঙ্গত। মহাপুৰুষে যদিও ভৈয়ামত থকা অসমীয়াৰ সৈতে এটা সাংস্কৃতিক সংগঠনলৈ মিৰি, মিকিৰ গাৰোসকলক আনিছিল তথাপিও তেওঁলোকৰ জাতীয় ৰীতি-নীতি যি খাপৰ সংস্কৃতি তেওঁলোকৰ আছিল, তাৰ বৈশিষ্ট্য নষ্ট হ'বলৈ নিদিয়াকৈ সেই সংগঠনত সুমুৱাইছিল। নিজৰ ভিতৰৰ সংস্কৃতিৰ যেনেকৈ বৈপ্লৱিক ৰূপান্তৰ কৰিছিল, সেইদৰে যাৰ সৈতে সমন্বয় কৰিব তাকো নতুন সংস্কৃতিৰ পোহৰত সজাবলৈ যাথোন বিচাৰিছিল। আজি আমি তাকেই কৰিব লাগিব। নতুনৰ পোহৰত আমাৰো পুৰণি সংস্কৃতিৰ কিছু এৰিব লাগিব, সেইদৰে আনসকলেও এৰিব লাগিব তেওঁলোকৰ লগত লৈ অহা পুৰণি সংস্কৃতি। এই পূৰ্বভাৰতীয় সমন্বয়, আন কথাত অসমীয়া সংস্কৃতিৰ নৱ প্ৰকাশ আমি ৰচনা কৰিব লাগিব। এই পূৰ্বভাৰতীয় নতুন সংস্কৃতি আজি অসমৰ পৰ্বতীয়া ভৈয়ামীয়া অসমীয়া আৰু অসমলৈ অহা নৱাগতসকলৰ মাজত ৰূপ লৈ ভৱিষ্যতৰ এদিন ফুলে পাতে জাতিকাৰ হৈ মহাভাৰতীয় ভৱিষ্যতৰ মহাসংস্কৃতিৰ এক নৱতম বিচিত্ৰতাৰে সুন্দৰ কৰি তুলিবলৈ বুলি আশা কৰি আজি মই এই নতুন বছৰৰ প্ৰথম দিনা বাইজলৈ সেৱা জনাই মেলানি মাগিলোঁ।"[৩] ('নতুনৰ পূজা', জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ৭০-৭১)

---

৩. এই সন্দৰ্ভত আভুমিয়াৰ পাৰি যে ভাৰতলৈ আৰু জগতে অসমলৈ নতুনকৈ অহা মতাদৰ্শৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ৰূপ কেনেকুৱা হ'ব,

জনজাতীয়-অজনজাতীয় বিভিন্ন উপাদানেৰে সৃষ্টি হোৱা অসমীয়া সংস্কৃতি, তাকে আগুৰি লৈ বিশিষ্ট ৰূপেৰে পূৰ্বভাৰতীয় সংস্কৃতি, তাকো আঁকোৱালি লৈ বৰ্ণাঢ্য ভাৰতীয় মহাসংস্কৃতি আৰু সকলোকে সামৰি লৈ বৈচিত্ৰ্য-সমুজ্জ্বল বিশ্বসংস্কৃতি—জ্যোতি-প্ৰসাদৰ চিন্তাত আছিল এই সকলোৰে সহজ আৰু স্বাভাৱিক অৱস্থিতি, যেন কিছুমান ঐক্যকেন্দ্ৰিক বৃত্ত যিবোৰৰ উমৈহতীয়া কেন্দ্ৰত আছে এক সৰ্বমানৱীয় মূল্যবোধ। এই মূল্যবোধেৰে উদ্বুদ্ধ হৈ অসমৰ গাঁৱৰ পৰা পূৰ্বাচল আৰু ভাৰতৰ মাজেদি বিশ্বৰ দৰবাৰলৈ অনায়াস পৰিক্ৰমাৰ যি স্বপ্ন সি নতুন অসমীয়া ডেকা-

---

আকৌ প্ৰব্ৰজনৰ ফলত হোৱা জনগোষ্ঠীগত ভাৰসাম্যহীনতাই কেনে সমস্যাৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰে—এই দুটা বিষয়লৈকো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টি আকৰ্ষিত হৈছিল। প্ৰথমটো বিষয়ত তেওঁ এটা মুকলি মন ৰাখিছিল যেন লাগে আৰু দ্বিতীয়টো বিষয়ত জীণ নিওৱাৰ পক্ষপাতী আছিল। তেওঁ উল্লেখ কৰা গোষ্ঠীবিলাকৰ ভিতৰত যি যি ক্ষেত্ৰত প্ৰব্ৰজনৰ গতি স্তব্ধ হৈছে বা স্ৰোত যথেষ্ট ক্ষীণ হৈ আছে, সেই সেই ক্ষেত্ৰত একাত্মভৱনৰ প্ৰক্ৰিয়া কাৰ্যকৰী হৈছে। কিন্তু যি যি ক্ষেত্ৰত এই স্ৰোত অবাধ আৰু ক্ৰমবৰ্ধমান হৈ আছে সেই সেই ক্ষেত্ৰত অৱস্থা উৎসাহজনক নহয়।

"বৰ্তমান পৃথিবীত বিজ্ঞানৰ অপূৰ্ব বিকাশৰ লগে লগে ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক আৰু সামাজিক ক্ষেত্ৰতো নতুন বিপ্লৱকাৰী আদৰ্শবাদ আহি মানৱ সমাজৰ চিন্তা-ৰাজ্যত ভূমিকম্প কৰিছেহি আৰু এই বিশ্ব-বিপ্লৱে জগতৰ জাতি-সমূহৰ কৃষ্টি-সভ্যতা আৰু জীৱনলৈ অভাৱনীয় পৰিবৰ্তন আনি দিয়াৰ আগন্তুক কৰিছে। এই বিপ্লৱী আদৰ্শবাদ আহি আমাৰ ভাৰততো আৰু অসমতো এটা আলোড়ন তুলিছে। সেই কাৰণেই আমাৰ কাইলৈৰ সভ্যতা আৰু কৃষ্টিয়ে কেনে ৰূপ ধৰিব তাক ভাৱি-চিন্তিও সঠিককৈ ক'বলৈ টান হৈ পৰিছে। সেই কাৰণেই প্ৰত্যেক ভাৰতীয় ডেকাই আজি তেওঁ যি ৰাজনৈতিক বা অৰ্থনৈতিক আদৰ্শবাদীয়েই নহওক সদায় সেই আদৰ্শবোৰৰ মৌলিক নতুন তত্ত্ব-তথ্যৰ বিষয়ে সজাগ হৈ থকাৰ দৰকাৰ। অসমীয়াবো কৃষ্টি-সভ্যতা সেই খাতেৰে উঠিব যদিও সেই সময়ৰ ইয়াৰ স্থানীয় অৱস্থা, এই প্ৰদেশৰ ভৌগোলিক, প্ৰাণীতাত্ত্বিক গঠনে আমাৰ পুৰণি কৃষ্টি-সভ্যতাৰ যিখিনি সনাতন মূল্যৰ সম্পদ তৌৰিয়াও থাকি যাব, সিয়েইহে পিছে সেই অসমীয়াই গ্ৰহণ কৰা নৱ সভ্যতাত জাতীয় মৌলিকতাৰ আৰু বিশিষ্টতাৰ ৰহণ সানিয়েই এটা স্বকীয়া ৰূপ দিবগৈ।—

"এইখিনিতে আমি এটা কথা বিচাৰ কৰি চাবলগীয়া হৈছে। সেইটো হৈছে যে আজি আমাৰ অসমীয়াৰ সভ্যতা আৰু কৃষ্টি যি অৱস্থাত পৰিছে, এই অৱস্থাৰ পৰা সি যে ওপৰত কৈ অহা নৱ সভ্যতাৰ ভাগলৈ তাত স্বকীয়া ৰহণ

গাভৰুৰ মাধ্যমেদি মূৰ্ত হৈ উঠিব, এয়েই আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আকাংক্ষা।

কাব্যিক উচ্ছ্বাসৰ মাত্ৰা যথেষ্ট থাকিলেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কেইবাটাও কবিতাত এই আকাংক্ষাই সবল অভিব্যক্তি লাভ কৰিছে। 'অসমীয়া ছোৱালীৰ উক্তি' কবিতাৰ তলৰ কলিটিত পোৱা যায় তাৰ এটা চুম্বক সুবিন্যস্ত ৰূপ :

"পৰ্বত পাহাৰী
ভৈয়াম নগৰী
সকলো সামৰি
মোৰ হিমাদ্ৰি প্ৰদেশী ৰূপ
পূৰ্বভাৰতীৰূপী হৈ মই
ধৰিছোঁ ভাৰতী ৰূপ
মোৰ জাগিছে বিশ্বৰূপ।"

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'অসমীয়া ডেকা ল'ৰাৰ উক্তি' কবিতাত যি ডেকা ল'ৰাই গায় :

"ময়ে অসমৰ
ময়ে ভাৰতৰ
ময়ে ডেকা ল'ৰা অগ্নিময়।
ময়ে ভাৰতৰ নবীন সূৰ্য্য
পূৰ্বাচলত বজাওঁ তূৰ্য্য— ।"

তেওঁ কিন্তু সাধাৰণ অসমীয়া ডেকা ল'ৰা নহয় : তেওঁ সচেনভাৱে প্ৰতিনিধিত্ব কৰে পূৰ্বভাৰতৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ ডেকা-শক্তিৰ জাগ্ৰত চেতনা, আকাংক্ষা আৰু আত্ম-বিশ্বাসৰ :

"—ময়ে অসমীয়া শোণিতপুৰৰ,
প্ৰাগ্‌জ্যোতিষৰ,

দি নিজৰ ভবিষ্যতৰ স্থিতি বান্ধিব পাৰিব সে নোৱাৰে ? আজি আমাৰ প্ৰদেশলৈ বাণিজ্যৰ বনৱা, মৈমনছিঙীয়া, নেপালী, বঙালী, মাৰোৱাৰী আৰু আন আন প্ৰদেশৰ মানুহ আহি ইয়াত বসতি কৰি সিহঁতৰ নিজৰ নিজৰ প্ৰাদেশিক বৈশিষ্ট্যতাকে ৰাখি যাব লাগিছে। এতিয়া এই জনসংখ্যাৰ মানুহৰ সমূহ ভাষকেই যদি আমি ইয়াৰ ভাষা-কৃষ্টি আৰু সভ্যতা দি আমাৰ ভিতৰত সুমুৱাব নোৱাৰো তেন্তে আমাৰ বিপদ আছে।" ('নতুন দিনৰ কৃষ্টি', জ্যোতিৰ্মালা, পৃঃ ৫৮ ৫৯)

নবীন যুগৰ
কুমাৰ ভাস্কৰ মই,
ময়ে অসমীয়া শৰাইঘাটৰ
চোকা তৰোৱাল লও লাচিতৰ,
মোমাই তামুলী গড়
দুৰ্জয় অগ্নিগড় ময়েই
নাই মোৰ সমসৰ ।
ময়েই খাছীয়া
ময়ে জয়ন্তীয়া
ভফলা-আবৰ-অঁকা,
ময়ে চিংফৌ
ভৈয়ামৰ মিৰি
সোৱণশিৰীয়া ডেকা,
বিজয়ী আহোম কছাৰী-কোঁচৰ
মেহৰ কুমাৰ মই
ৰাজবংশী ৰাভা
কপালত জ্বলে শত গৌৰৱ আভা ।

মই—
লালুং-চুতীয়া
লুচাই-মিকিৰ-গাৰো
মিছিমি-খামতি
নগা-আদামী বীৰ
পৰ্বতে-পাহাৰে
জ্বলিছে উচ্চ শিৰ ।
সাম্য-মৈত্ৰীৰ ময়েই বণুৱা
চাহ বাগিচাৰ ময়েই বনুৱা
ন-অসমীয়া মৈমনছিঙীয়া
খলুৱা নেপালী
নৃত্য-কুশলী মণিপুৰীয়া মই ।

মই—
কত পৰ্বতৰ
কত ভৈয়ামৰ

শত নিজৰাৰ ধাৰ,
হিল-দল ভাঙি
বৈ আহি আহি
বৰ লুইতত
হৈ যাওঁ একাকাৰ । —"

এই 'অহংকাৰী' ডেকা ল'ৰাৰ দৃষ্টি কিন্তু আকাশমুখী, তেওঁৰ পৰিক্ৰমাভূমি বিশ্বজগৎ, তেওঁৰ মুক্তি ত্যাগ অথচ দৃঢ়তাৰ :

"আকাশীনেত্ৰে বিশ্ব-জগত চাই
হুঙ্কাৰি মই ঘোষিলোঁ অধিকাৰ
মই যে শক্তিমান,
তূণ ভৰি ললোঁ দিব্য অস্ত্ৰ
পিন্ধি ললোঁ মই ত্যাগৰ বস্ত্ৰ
সন্ধান মোৰ নহয় ব্যৰ্থ
সব্যসাচী ধৰিলোঁ ধনুৰ্বাণ ;"

তেওঁৰ বক্ষত সুস্থ, সুমঙ্গলময় বিশ্বাস :

"ময়েই হিন্দু
ময়েই মুছলমান
ময়েই ন-যোৱান ।
মোৰ ভগৱান মন্দিৰে-মছজিদে
ভগৱান মোৰ নামঘৰে ঘৰে
অন্তৰে বাহিৰে,
মোৰ ভগৱান নৈয়ে বনে বনে
আকাশে-আছমানে—"

যি ডেকা-গাভৰু ভাৰতবৰ্ষ সম্পৰ্কে, বিশ্ব-জগত সম্পৰ্কে, সাংস্কৃতিক সমন্বয় সম্পৰ্কে, ধৰ্মৰ বিশ্বজনীন আধাৰ সম্পৰ্কে ইমান সচেতন তেওঁৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্য সম্পৰ্কে সচেতনতাক আৰু এই সচেতনতা-জনিত অধিকাৰ ঘোষণাক অন্যায় বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে নিশ্চয় ভবা নাছিল । বৰং এই বিশিষ্ট চেতনা অস্বীকৃত হ'লে, এই মজ্জাগত অধিকাৰবোধ উপেক্ষিত, বঞ্চিত আৰু পদদলিত হোৱাৰ বাস্তৱ বা সম্ভাব্য আশঙ্কা উপস্থিত হ'লে কেতিয়াবা আহত 'অভিমানে'

যে ভয়ঙ্কৰ ৰূপ ধাৰণ কৰিব পাৰে তাৰ ইংগিত জ্যোতিপ্ৰসাদে 'অসমৰ নবীন যোৱানৰ সঙ্কল্প' নামৰ কবিতাত দিছে ঃ

"জাগো মই—
অসমৰ নবীন যোৱান,
বুকুত জ্বলিছে আৰু অগ্নিময়ী অভিমান
জাগোঁ মই অসমৰ অজেয় যোৱান ।
কোন তই গছকি খচকি দিছ,
মোৰ চোতালতে আহি
কৌটিকলীয়া অধিকাৰ
সাৱধান, হবি সাৱধান ।"

বহু ত্যাগ, বহু কষ্ট, বহু তিতা-মিঠা অভিজ্ঞতাৰ ফলশ্ৰুতি হিচাপে অৰ্জিত অসমীয়া সমাজৰ প্ৰীতি আৰু সমন্বয়ৰ পথাৰত অবাঞ্ছিত প্লাৱনৰ ভয়েই 'খিলঞ্জীয়া অসমীয়া'ক প্ৰতিৰক্ষা আৰু প্ৰতিৰোধৰ অভিযানলৈ ঠেলি দিব পাৰে, এই সম্ভাৱনা জ্যোতিপ্ৰসাদে পূৰ্বদৃষ্টিৰে দেখিছিল ঃ

"আজি হেজাৰ বছৰ ধৰি
পৰ্বতে ভৈয়ামে লগ খাই তই
গঢ়িলি জীৱন যিটি,
নানা বিদেশৰ আহিলে যি খিনি
তাকো দিলি তই যাউতিযুগীয়া প্ৰীতি ।
নানা ধৰমৰ
নানা কৰমৰ
নানা বৰণৰ
জাতি-উপজাতি পোট খাই,
ৰচিলি সুৰদি ভাষা অসমীয়া
পৃথিৱীত বিচাৰি পাবলে' নাই ।
পৰ্বতৰ নিজৰা, ভৈয়াম নামিলে
ভৈয়ামৰ ভাৱে পৰ্বত চুমিলে
তাতে মিলি গ'লে দেশ-বিদেশৰ
আহি কতনা জনে,
অসমৰ মাটিৰে ভাগ্য গঢ়ি যে

বুকুৰ কুটুম হ'লে ।
এনুৱা নোহোৱা-নোপোজা সমন্বয়
মুখৰ কথাৰে ছিঙি-ভাঙি দি
কৰিব মিছাৰে জয় ???
বুকু পাতি তই ওলাই আহ অ'
পৰ্বতীয়া ভৈয়ামীয়া
তই অসমীয়া
তই অসমীয়া
তই খিলঞ্জীয়া অসমীয়া ।''

প্ৰফেটিক ? সঁচাকৈ, ১৯৪৭ চনত ৰচিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাত জ্বালা, ক্ষোভ, আৰু ক্ৰোধৰ এই উদ্গীৰণৰ মাজেৰেই যেন উচ্চাৰিত হৈছিল ভাবীকালৰ ঘটনাৱলী সম্পৰ্কে অমোঘ ভৱিষ্যদ্বাণী ।

তথাপি জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল আশাবাদী, তথাপি মানুহৰ শুভবুদ্ধিৰ ওপৰত তেওঁৰ আছিল আস্থা, আছিল বিশ্বাস । যি অসমীয়া ডেকাৰ ভিতৰৰ স্বাভাৱিক ক্ষোভৰ উদ্গীৰণৰ ছবি তেওঁ আগতীয়াকৈ দেখিছিল, তেনেকৈ তেওঁ আস্থাও ৰাখিছিল যে অৱস্থাৰ ওপৰত জয়ী হৈ এদিন অসমীয়া ডেকাই জগত-সভাত নিজৰ প্ৰাপ্য আসন অধিকাৰ কৰিব, অসমীয়া ডেকা-গাভৰুৰ ভিতৰতেই বোকাৰ পদুমৰ দৰে ফুলি উঠিব মানৱতা-সন্ধানী শিল্পী-সত্তা । ১৯৪৮ চনত ৰচিত 'শিল্পীৰ আলোক যাত্ৰা' নামৰ কবিতাত ৰূপ পাইছে ভাৱেই কাব্যময় প্ৰকাশ :

''ওপজা গাঁৱৰ পৰা
নিজৰাৰ পাৰেদি
জান-জুৰি-নৈৰেদি
লুইতৰ ৰূপালী বালিয়ে মই
জোনাকত বালি-ভাত খাই
সোৱণশিৰীয়া সোণ দিনৌ কমাওঁ ।
নতুন পুৰাৰ ছবি চাওঁ
মহাভাৰতৰ বাটে
পৃথিৱীৰ সবাহলৈ যাওঁ ।''

অধ্যয়ন-সম্ভূত বৈদগ্ধ্যৰেই নহয়, জন-জীৱনৰ প্ৰতি থকা সহজাত সহানুভূতিৰ পৰাও বিশ্ববাসীক সাৱটিব পৰা উদাৰতা অৰ্জন কৰিব পাৰি, জ্যোতিপ্ৰসাদে এই কথা জানিছিল:

"আন যত জীৱনৰ নানা বিভাগৰ
বিদ্বান পণ্ডিত
কবি আজীৱন
অনুশীলন সংস্কৃতিৰ
শিক্ষা-দীক্ষাৰে গৈ
সাৱটিব পৰা হয় বিশ্ববাসীক;
মই কিন্তু শিল্পী-প্ৰাণে
গাঁৱৰ গণ্ডিতো থাকি
উপজিয়ে হৈ আছোঁ বিশ্বনাগৰিক।"

এই গাঁও অসমৰে গাঁও হ'ব পাৰে, এই শিল্পী-প্ৰাণ-সত্তা। অসমীয়া ডেকা-গাভৰুৰ সত্তা হ'ব পাৰে—এইয়া আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশ্বাসো, আৰু প্ৰত্যাশাও।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সঙ্গীত-চিন্তা ঃ প্ৰয়োগ আৰু প্ৰকাশৰ দাপোনত

এজন গায়ক বা বাদ্যযন্ত্ৰী এজন সুৰকাৰ বা সঙ্গীত ৰচক নহ'ব পাৰে। সুৰকাৰ বা সঙ্গীত-ৰচকজন এটি গীত বা এটি সঙ্গীত-ৰচনাৰ মানস ৰূপৰ উদ্ভাৱক ঃ গায়ক বা বাদ্যযন্ত্ৰীয়ে অকলে বা সন্মিলিতভাৱে সেই মানস ৰূপক মূৰ্তিমান কৰি তোলে। সঙ্গীত ৰচক আৰু সঙ্গীত-ৰূপকাৰৰ সফল মিলনতেই হয় সাৰ্থক সঙ্গীত-সৃষ্টি ঃ উভয়েই সঙ্গীত-স্ৰষ্টা।

সঙ্গীত-বিজ্ঞানীজন ওপৰৰ এটা অৰ্থতো সঙ্গীত-স্ৰষ্টা নহ'ব পাৰে। সেইদৰে সঙ্গীত-স্ৰষ্টাজন সঙ্গীত-বিজ্ঞানী হোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই (যদিও সঙ্গীতকাৰৰ কাৰণে সঙ্গীতৰ কাৰিকৰী দিশৰ জ্ঞান অপৰিহাৰ্য্য নহ'লেও সহায়ক নিশ্চয়)। সঙ্গীত-স্ৰষ্টাৰ কাম সঙ্গীতৰ ৰচনা আৰু ৰূপায়ণ কৰা, আৰু সঙ্গীত-বিজ্ঞানীৰ কাম সঙ্গীতৰ বৈশিষ্ট্য নিৰূপণ কৰা, তাৰ স্বৰূপ বিশ্লেষণ কৰা, কোনো বিশেষ সঙ্গীতৰ ঐতিহাসিক আৰু নান্দনিক স্থান নিৰ্ধাৰণ কৰা আৰু তাৰ গতি-প্ৰকৃতি নিৰীক্ষণ কৰি তাৰ বৰ্তমান স্থিতি আৰু ভৱিষ্যত সম্ভাৱনাৰ ইঙ্গিত দিয়া ইত্যাদি। অৱশ্যে সচেতন আৰু চিন্তাশীল সঙ্গীত-স্ৰষ্টাই তেওঁৰ নিজৰ সৃষ্টিৰ মাজেৰেই সঙ্গীতৰ নান্দনিক আৰু প্ৰায়োগিক বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে নিজৰ ভাৱনা পৰিস্ফুট কৰিব পাৰে ; কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত স্বতন্ত্ৰভাৱে নিজৰ আদৰ্শ আৰু মতামত দাঙি ধৰাৰ উদাহৰণো আছে।

ওপৰৰ পটভূমিত সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভূমিকাৰ বিচাৰ কৰিলে দেখা যাব যে জ্যোতিপ্ৰসাদ প্ৰকৃতাৰ্থত সঙ্গীত-বিজ্ঞানী নাছিল, আছিল সঙ্গীত-স্ৰষ্টা। সন্দেহ নাই, এজন সচেতন আৰু দায়বদ্ধ সঙ্গীত-ৰচক হিচাপে তেওঁ নিজৰ সঙ্গীত-সৃষ্টিৰ পাতে সঙ্গীতৰ অন্ততঃ প্ৰায়োগিক দিশৰ বিষয়ে তেওঁৰ নিজৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ স্বাক্ষৰ থৈ গৈছে। সঙ্গীত-ৰূপকাৰ হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসাধাৰণ

বিচক্ষণতাৰ কথা জনা নগ'লেও তেওঁৰ গীতৰ সুৰৰ মাজেৰে, তেওঁ পৰিকল্পনা কৰা অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ মাজেৰে, তেওঁ পৰিচালনা কৰা নাট্য আৰু কথাছবিৰ সঙ্গীতৰ মাজেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সঙ্গীত-প্ৰতিভা আৰু সঙ্গীত-চেতনাৰ মৌলিকতা উজ্জ্বল হৈ জিলিকি আছে। বিশেষকৈ আধুনিক অসমীয়া গীতৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনন্যতাৰ সাক্ষ্য বহন কৰিছে জ্যোতি-সঙ্গীত[1] নামেৰে চিহ্নিত তেওঁৰ অসাধাৰণ গীতসমূহে।

আকৌ আন ধৰণেও সঙ্গীত-স্ৰষ্টা হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসাধাৰণত্ব আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃজনী-প্ৰতিভাৰ স্ফুৰণ অকল সঙ্গীত-ৰচনাৰ মাজেদি হোৱা নাছিল ঃ হৈছিল গীতৰ কথা, কবিতা, নাটক, চলচ্চিত্ৰ আদি বিভিন্ন কলা-মাধ্যমৰ মাজেদি আৰু এই সকলোবে লগত সমন্বয় ৰক্ষা কৰি। তাৰ উপৰি, সঙ্গীতকে ধৰি তেওঁৰ কলাসৃষ্টিসমূহ প্ৰতিভা আৰু প্ৰেৰণাৰ বিচ্ছিন্ন উচ্ছ্বাস-পূৰ্ণ প্ৰকাশ মাত্ৰ নাছিল, আছিল তেওঁৰ সামগ্ৰিক চিন্তা আৰু কৰ্মৰ অঙ্গস্বৰূপহে।

আচল কথা, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভূমিকা অকল স্ৰষ্টাৰ নহয়, দ্ৰষ্টাৰো। সঙ্গীতকে ধৰি কলা, সংস্কৃতি, জীৱন আৰু সমাজৰ

---

১. জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতক বুজাবলৈ জ্যোতি-সঙ্গীত কথাটো আজি-কালি ইমান সঘনাইকৈ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে যে ৰবীন্দ্ৰ-সঙ্গীতৰ নিচিনাকৈ জ্যোতি-সঙ্গীত নামকৰণো স্থায়ী হ'ব যেন লাগিছে। যদিও একোটি গাইগুটীয়া গীতক সঙ্গীত নামেৰে আখ্যায়িত কৰাৰ যৌক্তিকতা তৰ্কাতীত নহয়, তথাপি ৰবীন্দ্ৰনাথে বঙলা আধুনিক গীতক দিয়াৰ নিচিনাকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে আধুনিক অসমীয়া গীতলৈ আগবঢ়োৱা অসাধাৰণ অৱদানৰ কাৰণে—বিশেষকৈ ৰবীন্দ্ৰ-নাথৰ গীতত থকাৰ নিচিনাকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ ৰচনা আৰু সুৰত থকা নিজস্ব অনন্য বৈশিষ্ট্যৰ কাৰণে—ৰবীন্দ্ৰ-সঙ্গীত নামাকৰণৰ আহিৰে জ্যোতি-সঙ্গীত নামকৰণত গুণমুগ্ধ উত্তৰ পুৰুষৰ কৃতজ্ঞতা-প্ৰকাশ আৰু স্বীকৃতি দানৰ প্ৰয়াস নিহিত আছে বুলি এই নামকৰণ মানি লোৱাত বোধকৰো বাধা নাই।

প্ৰসঙ্গতঃ ক'ব পাৰি যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱন-কালতে তেওঁৰ গীতৰ বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে গুণমুগ্ধ সকল সচেতন আছিল। বিশেষকৈ তেওঁৰ ঘনিষ্ঠ সহযোগী আৰু অনুগামী বিষ্ণুৰাভাই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ নামকৰণো কৰিছিল—'জ্যোতিৰ গান'—আৰু এই নামকৰণত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনুমোদন আছিল বুলিয়েই ধাৰণা হয়। দ্ৰষ্টব্য ঃ ৰাভাৰ 'অমৰ জ্যোতি' নামৰ প্ৰবন্ধ (জ্যোতি-প্ৰতিভা, ডিচেং, ১৯৬৭, পৃঃ ২০-২১)।

বিষয়ে তেওঁৰ চিন্তাৰ ক্ষেত্ৰ আছিল ব্যাপক আৰু গভীৰ। সঙ্গীত-বিজ্ঞানী নহ'লেও সঙ্গীতৰ নান্দনিক আৰু শাস্ত্ৰগত বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে তেওঁ খিদৰে বৌদ্ধিকভাৱে সজাগ আছিল, সেইদৰে জীৱন আৰু সমাজৰ বিস্তৃততৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সঙ্গীতৰ স্থান আৰু বিশেষকৈ অসমীয়া সঙ্গীতৰ ঐতিহাসিক আৰু সমাজতাত্ত্বিক ভূমিকাৰ তাৎপৰ্য্যৰ বিষয়ে তেওঁৰ চিন্তা আছিল যথেষ্ট মননসমৃদ্ধ।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিভিন্ন সঙ্গীত-ৰচনাৰ মাজেদি প্ৰায়োগিক দিশত প্ৰতিভাত হোৱা তেওঁৰ সঙ্গীত-ভাৱনা আৰু তেওঁৰ দ্বাৰা লিখিত বিভিন্ন প্ৰবন্ধ-পাতিত ব্যক্ত হোৱা তেওঁৰ সঙ্গীত বিষয়ক মতামতৰ আলমত তেওঁৰ সঙ্গীত-চিন্তাৰ বৈশিষ্ট্য আৰু তাৎপৰ্য্যৰ বুজ ল'বলৈ এই নিবন্ধত যত্ন কৰা হৈছে।

বিভিন্ন তথ্যৰ পৰা এই ধাৰণাই হয় যে সঙ্গীতৰ লগত জড়িত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধ্যান-ধাৰণাসমূহ তিনিটা বিভিন্ন তলত (plane) অৱস্থিত, যদিও এই তিনিটা পৰস্পৰ বিচ্ছিন্ন তো নহয়েই বৰং একেটি সৌধৰে অঙ্গৰূপে পৰস্পৰ সঙ্গতিপূৰ্ণহে। এই তিনিটা তল প্ৰধানতঃ তিনিটা বিষয়-বস্তুৰ লগত জড়িত। সেইকেইটা হ'ল—প্ৰথম, সংস্কৃতিত (অন্যান্য সুকুমাৰ কলাৰ লগতে) সঙ্গীতৰ স্থান; দ্বিতীয়, অসমীয়া সঙ্গীতৰ ঐতিহ্য আৰু তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত অসমীয়া সঙ্গীতৰ সম্ভাব্য আৰু কাম্য নতুন ৰূপ; আৰু তৃতীয়, সঙ্গীত-বিজ্ঞানৰ জ্ঞানৰ পৰা, ভাৰতীয় সঙ্গীতত, বিশেষকৈ আধুনিক সঙ্গীতত, পাশ্চাত্য-সঙ্গীতৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰয়োগৰ প্ৰয়োজনীয়তা আৰু সম্ভাৱনীয়তা।

আমি এতিয়া এই তিনিটা বিষয়-বস্তুক লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ বিভিন্ন দিশ আলোচনা কৰিবৰ যত্ন কৰিম।

প্ৰথমতেই লোৱা যাওক সংস্কৃতি সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধাৰণাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সঙ্গীতৰ স্থানৰ কথা।

সঙ্গীত এবিধ সুকুমাৰ কলা আৰু সেই হিচাপে ই সংস্কৃতিৰ এটা সমল। কিন্তু নৃত্য-গীত-নাট্য-চিত্ৰ-কথাচিত্ৰ আদিৰ জগতখনকে সংস্কৃতিৰ জগত বুলি লোৱাৰ যি প্ৰৱণতা আমাৰ মাজত আছে জ্যোতিপ্ৰসাদ তাৰ পৰা সম্পূৰ্ণ মুক্ত আছিল; তেওঁৰ কাৰণে সংস্কৃতিৰ অৰ্থ আছিল বহু বেছি ব্যাপক আৰু গভীৰ। চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য্য,

স্থাপত্য আদিৰ লগতে সঙ্গীতো সুকুমাৰ কলাৰ এটা অঙ্গ, কিন্তু সুকুমাৰ কলাতেই সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণ ৰূপ প্ৰকাশ নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কথাত "সুকুমাৰ কলা আমাৰ জীৱনৰ বাহিৰ ভাগৰ শ্ৰেষ্ঠ সম্পদ।"[২] তেওঁ কৈছে যে "মানৱ সংস্কৃতিৰ সম্পূৰ্ণ ৰূপৰ আধাখিনি ওলায় বাহিৰৰ বাস্তৱিক আৰু অবাস্তৱিক সাংস্কৃতিক সম্পদত—যেনে সুকুমাৰ কলা। সুকুমাৰ কলাৰ ভিতৰত কবিতা, সঙ্গীত······।"[৩] কাব্য, নৃত্য, সঙ্গীত, স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য্য আদিয়েই যে সংস্কৃতিৰ সৰ্বস্ব নহয় তাক ব্যাখ্যা কৰি তেওঁ আন এঠাইত এনেদৰে কৈছে: "সংস্কৃতি মাথোন কবিৰ কবিতা, ছান্দিকৰ লীলায়িত ৰজনজনাই যোৱা ঝংকৃত ছন্দ, কাব্যিতিক সাহিত্যিকৰ কাব্য সাহিত্য, শিল্পীৰ মনোমোহা আলেখ্য, কালবিজয়ী স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য্য, সঙ্গীত-বিশাৰদৰ সুৰ লয় তাল মান, নৃত্যকুশলীৰ অভিনৱ অঙ্গভঙ্গ—ৰূপ ৰস গন্ধ বৰ্ণ আৰু গানৰ মন ভুলোৱা জোনাকী মেলা নিশ্চয় নহয়।"[৪]

সঙ্গীত, নৃত্য আদি সুকুমাৰ কলাক জীৱনৰ বাহিৰ ভাগত সৌন্দৰ্য্যসৃষ্টিৰ প্ৰয়াস বুলি অভিহিত কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে, "আমি বাস্তৱিক জীৱনৰ সকলো আহিলাতে সৌন্দৰ্য্য প্ৰয়োগ কৰাৰ লগে লগে মন আৰু হৃদয়ৰ গুণতো সৌন্দৰ্য্য প্ৰয়োগ কৰোঁ। এই বাহিৰ আৰু ভিতৰ দুয়োৰে উৎকৰ্ষ আৰু তাত সৌন্দৰ্য্য প্ৰয়োগ হ'লেই মানুহৰ সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণ ৰূপ প্ৰকাশ পায়।[৫] এইদৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদে অন্তৰ-সংস্কৃতি আৰু বহিৰ্সংস্কৃতিৰ মাজৰ পাৰ্থক্যও দেখুৱাইছে: "বাহিৰখন সুন্দৰ কৰাটো হ'ল বহিসংস্কৃতি আৰু মন আৰু হৃদয় সুন্দৰ কৰাটো অন্তৰ সংস্কৃতি। এই প্ৰত্যেকেই পূৰ্ণ সংস্কৃতিৰ আধা ভাগহে। মানুহটো সম্পূৰ্ণ সাংস্কৃতিক জীৱ হৈ প্ৰকাশ পাবলৈ হ'লে এই ভিতৰ বাহিৰ দুয়োটাতে বিকাশ কৰিব লাগিব। নহ'লে সেই ব্যক্তিজনৰ বা সমাজৰ সংস্কৃতি অসম্পূৰ্ণ।"[৬] বহিৰ্সংস্কৃতিক পূৰ্ণ সংস্কৃতিৰ আধা ভাগ বুলি কৈও

---

২. 'নতুনৰ পূজা' (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, প্ৰথম প্ৰকাশ, পৃঃ ৪৪৭)
৩. 'শিল্পীৰ পৃথিৱী' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪১৪)
৪. 'আইদেউৰ জোনাকী বাট' (জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ৮৪)
৫. 'নতুনৰ পূজা' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৪৭)
৬. 'আইদেউৰ জোনাকী বাট' (জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ৮৬)

জ্যোতিপ্ৰসাদে কিন্তু অন্তৰ-সংস্কৃতিতহে অধিক গুৰুত্ব দিছে। এঠাইত তেওঁ সংস্কৃতিৰ সংজ্ঞা দিছে এইদৰে: "মনৰ উৎকৰ্ষণেই হৈছে মানুহৰ ওপৰলৈ গতি কৰাৰ উপায়। এই উৎকৰ্ষণেই হৈছে সংস্কৃতি।"[৭]

সেইদৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আদৰ্শৰ সংস্কৃতিৱান ব্যক্তিজন "ব্যৱসায়ী সুকুমাৰ কলাসেৱী"[৮] নহয়। তেওঁ উপলব্ধি আৰু বিশ্বাস কৰিছিল যে "এজন মানুহ যদি সুকুমাৰ কলা সৃষ্টিৰে অভিনৱ সৌন্দৰ্য্য সৃষ্টি কৰিব পৰা হৈও মানুহৰ সৈতে ব্যৱহাৰত আৰু সম্বন্ধত মানসিক সুগুণবোৰ প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে তেন্তে সেই মানুহজনৰ সংস্কৃতি নিশ্চয় অসম্পূৰ্ণ বুলিব লাগিব।"[৯]

ওপৰৰ কথাখিনিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি এইদৰে ক'ব পাৰি যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধাৰণা অনুসৰি সঙ্গীত নামক সুকুমাৰ কলা (এই কথা আন আন সুকুমাৰ কলাৰ ক্ষেত্ৰতো খাটে) সংস্কৃতিৰ অঙ্গ হয় যদিও পূৰ্ণ সংস্কৃতিৰ ৰূপায়ণত তাৰ ভূমিকা সীমাবদ্ধ।

ইয়াৰ লগতে. সংস্কৃতিৰ (আৰু তাৰ বাহ্যিক প্ৰকাশৰূপে সঙ্গীতাদি সুকুমাৰ কলাৰ) উচ্চতা আৰু ভূমিৰ ব্যাপকতা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে দিয়া মন্তব্যসমূহো প্ৰণিধানযোগ্য। জ্যোতিপ্ৰসাদ সংস্কৃতিক জনতাৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰি তাক গজদন্তমিনাৰত সুৰক্ষিত কৰাৰ পক্ষপাতীতো নাছিলেই বৰং সংস্কৃতিৰ লগত জনতাৰ ঐকান্তিক সংযোগ ৰক্ষাৰ বিষয়ে তেওঁৰ আগ্ৰহ আছিল আন্তৰিক আৰু অকৃত্ৰিম। সেই বুলি জনতামুখী হ'লেই সংস্কৃতি নিম্নমুখী হ'ব লাগিব— এনে ধাৰণাও জ্যোতিপ্ৰসাদে পোষণ কৰিছিল বুলি কোৱাৰ থল নাই। সংস্কৃতিক এটা ত্ৰিভুজৰ লগত তুলনা কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে এই সম্পৰ্কে দিয়া উক্তিবোৰত সংস্কৃতিক জনতাৰ ওচৰলৈ নি তাক বহল কৰাৰ আগ্ৰহ যিদৰে ব্যক্ত হৈছে, সেইদৰে তাত সংস্কৃতিক উচ্চ কৰাৰ আকাঙ্ক্ষাও প্ৰকট হৈ উঠিছে:

"সংস্কৃতি যদি এটা ত্ৰিভুজ আকাৰত লোৱা যায় তেন্তে দেখা যায় সি ওপৰলৈ যিমান উঠিব সি সেই ওপৰলৈ উঠাৰ

৭. 'পোহৰলৈ' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৮৮)
৮. 'শিল্পীৰ পৃথিৱী' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪২৫)
৯. 'নতুনৰ পূজা' (ৰচনাৱলী পৃঃ ৪৪৭)

অনুপাতে তাৰ গুৰিটো বহলাব লাগিব, তেহে সি এটা শক্তিশালী গাঁথনি হিচাপে তিষ্ঠিব পাৰিব।"[১০]

"মূঠৰ ওপৰত আমি যি কৰ্মই কৰোঁ, যি চিন্তাই কৰোঁ যি সপোনকেই দেখোঁ এই সংস্কৃতিৰ ত্ৰিভুজটো সমান অনুপাতে ওখ আৰু বহল কৰাত খটাব লাগিব। ওখ নকৰিলে তাক বহলাবও নোৱাৰি আৰু বহলকৈ ওখকৈ নিলেহে তাৰ স্থায়িত্ব শক্তিমন্ত হয়। সংস্কৃতিক স্থায়ী কৰিবলৈ তাক বহলাবই লাগিব আৰু বহলালে ওখ কৰিবই লাগিব। নহ'লে বহলাবলৈকে নাটিব।"[১১]

"মানৱ সংস্কৃতিৰ উচ্চতা বিকাশ হয় মনীষা, প্ৰতিভা, কল্পনা, মেধা, বুদ্ধি থকা মনটোৰ মাজেদি আৰু গভীৰতা বাস্তৱ সাম্পদিক সৃষ্টিত। সেইকাৰণে যি যিমান উচ্চ সংস্কৃতি, সি সিমান বহল হৈ জনতাক সামৰি ল'ব লাগিব।"[১২]

ওপৰৰ উদ্ধৃতিবোৰৰ পৰা স্পষ্টকৈ দেখা যায় যে সংস্কৃতিক উচ্চ কৰাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আপত্তিটো নায়েই বৰং তাৰ ভূমি বহল কৰাৰ খাতিৰত তাক ওখ কৰাৰ আৱশ্যকতাকহে তেওঁ বাৰে বাৰে স্বীকাৰ কৰিছে। তাকেই ওলোটাকৈ ক'বলৈ হ'লে সংস্কৃতিক জনতামুখী কৰাৰ অৰ্থ, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে, তাক অনুচ্চ কৰাটো নহয়; আৰু জনতাৰ সংস্কৃতিৰ অৰ্থ যিদৰে সচেতন গ্ৰাম্যতা-আৰোপ নহয়, সেইদৰে সুচতুৰ পৰিমাৰ্জন-বৰ্জনো নহয় বা সস্তীয়া ৰুচিৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণো নহয়। জনসাধাৰণৰ সাংস্কৃতিক মানসৰ ওপৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ইমান শ্ৰদ্ধা আৰু বিশ্বাস আছিল যে জনতাক উচ্চ সংস্কৃতিৰ বাবে অযোগ্য বা তাৰ প্ৰতি অনাগ্ৰহী বুলি ধৰি লোৱাটো তেওঁৰ মানসিক প্ৰক্ৰিয়াৰ লগত খাপ নোখোৱা কথা। বৰং সংস্কৃতিক উচ্চ কৰি তাক জনতাৰ মাজলৈ নি তাক স্থায়িত্ব দিয়াৰ প্ৰয়োজনীয়তা আৰু সম্ভাৱনাৰ প্ৰতিহে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশ্বাস সোচ্চাৰ হৈ উঠিছে। এই দিশত শঙ্কৰদেৱে লোৱা বিশিষ্ট ভূমিকাৰ সফলতাৰ সপ্ৰশংস উল্লেখ কৰি তেওঁ কৈছে ঃ "শঙ্কৰদেৱে উচ্চ সংস্কৃতিক জনতাৰ মাজলৈ নিবলৈ তেওঁৰ শক্তি প্ৰয়োগ কৰিছিল

১০. 'শিল্পীৰ পৃথিৱী' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩১)
১১. 'শিল্পীৰ পৃথিৱী' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩৩)
১২. 'শিল্পীৰ পৃথিৱী' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪২১)

আৰু তেওঁৰ কৃতকাৰ্য্যতাৰ বাবেই আজি অসমীয়া জনসাধাৰণ উচ্চ সংস্কৃতিসম্পন্ন।-----আজিৰ দিনত মহাপুৰুষৰ এই কথাটোলৈকে আমি ভালকৈয়ে মন কৰি নতুন সংস্কৃতি গঢ়ি জনতাকো সেই সংস্কৃতি দি জনতাৰ জীৱনকো উচ্চ সংস্কৃতিৰ স্তৰলৈ তুলি আনিব লাগিব। জনতাক লগত নহ'লে আজিৰ সংস্কৃতি হ'ব নোৱাৰে।"[১৩] জনতাৰ ওচৰলৈ শঙ্কৰদেৱে উচ্চ সংস্কৃতি নি তাক হুঁৱিস্থ দিয়াৰ বাস্তৱ উদাহৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদে দিছে এইদৰে: "ভাৰতৰ আন ঠাইত যি নৃত্য উচ্চ শ্ৰেণীৰ কলাবিদসকলে চৰ্চা কৰে, অসমীয়া জনসাধাৰণে সেই উচ্চ ধৰণৰ নৃত্য কৰে গাঁৱে-ভূঞে প্ৰচলিত যদিও উচ্চ নৃত্য আৰু সঙ্গীত জনসাধাৰণৰ মাজত পূৰ্ণ পয়োভৰেৰে আছে।"[১৪] উচ্চ সঙ্গীত-নৃত্যৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনীহা যে নাছিলেই বৰং সেই ঐতিহ্যৰ মহত্বৰ প্ৰতি তেওঁ কিমান শ্ৰদ্ধাশীল আছিল তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় তেওঁৰ বিভিন্ন ৰচনাত আৰু কিছুমান শিল্প-সৃষ্টিত। 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকৰ (দ্বিতীয় তাণ্ডৱণ) পাতনিত পদুমকলি নাচৰ প্ৰেৰণাৰ উৎস প্ৰসঙ্গত (নৃত্যৰ বিষয়ে হ'লেও) তেওঁ লেখা কথাখিনি এই সন্দৰ্ভত প্ৰাসঙ্গিক: "আমাৰ এই বিহুনাচ আৰু ভাওনাত থকা কামৰূপী হিন্দু নৃত্যৰ মোল তেতিয়াৰ অসমীয়া শিক্ষিত সমাজে একেবাৰেই নুবুজিছিল— মাথোন উপলুঙাহে কৰিছিল— কিন্তু ১০ বছৰৰ পিছত যেতিয়া উদয়শঙ্কৰে হিন্দু নৃত্য পৃথিৱীত দেখুৱাই তাৰ পৃথিৱীজোৰা খ্যাতি অৰ্জন কৰিলে, তেতিয়াহে অসমীয়া শিক্ষিত সমাজে আৰু শিল্পী-সকলে অসমীয়া নাচ যে কি সাংস্কৃতিক আপুৰুগীয়া সম্পদ তাক উপলব্ধি কৰিব পাৰিলে।"

এই প্ৰসঙ্গত সংস্কৃতিৰ উচ্চতা বিকাশত জ্যোতিপ্ৰসাদে কৰা মনীষা, প্ৰতিভা, কল্পনা, মেধা আৰু বুদ্ধিৰ ভূমিকাৰ উল্লেখো লক্ষ্যণীয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ সঙ্গীত-সৃষ্টিতো একধৰণৰ ঋজুতা আৰু প্ৰত্যক্ষতা আছে যাক ভেদ কৰি পৰিস্ফুট হয় উল্লিখিত গুণবোৰৰ সংস্পৰ্শৰ স্বাক্ষৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সঙ্গীতৰ সৰলতা

---

১৩. 'নতুনৰ পূজা' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৪০-৪৪১)
১৪. 'নতুনৰ পূজা' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৪০)

শুচিবায়ুগ্রস্ততা বা একদেশদর্শিতাৰ পৰা উদ্ভূত নহয়, জনমুখিতাৰ খাতিৰত কৰা সচেতন গ্ৰাম্যতা-সৃষ্টিৰ প্ৰচেষ্টা-প্ৰসূতও নহয়, বৰং ই জটিলতৰ আৰু উচ্চতৰ কলাকৃতিৰ সৌন্দৰ্য্য হৃদয়ঙ্গম কৰি হোৱা অনুশীলিত আৰু পৰিশীলিত মনৰ নান্দনিক অভিব্যক্তিহে।[১৫] সেই দিশৰ পৰাও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ স্থান অন্যান্য অসমীয়া সঙ্গীত-ৰচকৰ তুলনাত বহু উৰ্দ্ধত।

এইবাৰ আমি আহোঁ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সঙ্গীত-ভাৱনাৰ দ্বিতীয় প্ৰধান বিষয়-বস্তুলৈ: অসমীয়া সঙ্গীতৰ ঐতিহ্য কি আৰু তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত বৰ্তমানৰ অসমীয়া সঙ্গীতে—বিশেষকৈ আধুনিক অসমীয়া সঙ্গীতে—কেনেকুৱা ৰূপ লৈছে আৰু লোৱা উচিত? এই বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধ্যান-ধাৰণা সুস্পষ্টৰূপে আৰু প্ৰত্যক্ষভাৱে ব্যক্ত হৈছে তেওঁৰ সঙ্গীত-বিষয়ক প্ৰবন্ধসমূহত আৰু পৰোক্ষভাৱে অন্যান্য ৰচনাত থকা প্ৰাসঙ্গিক মন্তব্যসমূহত। তাৰ উপৰি 'শোণিত কুঁৱৰী' যুগৰ পৰা কৰা তেওঁৰ বিভিন্ন সঙ্গীত-সৃষ্টিৰ মাজতো আধুনিক অসমীয়া সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ চিন্তা আৰু তাৰ প্ৰয়োগৰ উদাহৰণ সিঁচৰতি হৈ আছে।

অসমীয়া আধুনিক সঙ্গীতৰ জন্ম আৰু বয়ঃপ্ৰাপ্তিৰ চমু ইতিহাসৰ কাৰণে জ্যোতিপ্ৰসাদে ১৯৪৮ চনত লেখা 'শোণিত-কুঁৱৰী' নাটকৰ দ্বিতীয় তাঙৰণৰ পাতনিখন যথেষ্ট গুৰুত্বপূৰ্ণ। 'শোণিত-কুঁৱৰী'ৰ গীতত অসমীয়া সুৰ কিদৰে সংযোজিত হ'বলৈ পালে তাৰ বৰ্ণনা (যি বৰ্ণনা আজি প্ৰায় সকলো সংস্কৃতি-সচেতন অসমীয়া লোকৰে পৰিচিত) দিয়াৰ আগতে জ্যোতিপ্ৰসাদে যদিও কৈছে যে "····শোণিত-কুঁৱৰী নাটকখন সঙ্গীত বুৰঞ্জীৰ এটা আটাইতকৈ লাগতিয়াল পাত," তথাপি আধুনিক অসমীয়া সঙ্গীতৰ

---

১৫. জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বহু গীতৰ সুৰত থকা পৌনঃপুনিকতাতো তেওঁৰ সচেতন সৰলীকৰণৰ প্ৰয়াস নিহিত থকা বুলি বিশ্বাস হয়। কিছুমান গীতৰ সুৰৰ স্বৰ-বিন্যাসৰ অসাধাৰণত্ব আৰু চমৎকাৰি প্ৰমাণ কৰে যে তেওঁৰ বৈচিত্ৰ্য-সৃষ্টিৰ ক্ষমতাৰ অভাৱ নাছিল। তথাপি যে তেওঁ সীমিত স্বৰ-বিন্যাসেৰে অধিকাংশ গীতৰ সুৰ-সংযোজনা কৰিছিল তাত এক বিশেষ সাঙ্গীতিক ৰূপৰ সৃষ্টিৰ লক্ষ্যই কাম কৰিছিল যেন লাগে। 'মোৰ বাপ কমৰীৰে পতা লাৰ পুজো/তোৰে সুৰেৰে মই ৰচিলো কতনো গীত'—এই কথাখিনিয়ে সেই লক্ষ্যৰেই ইঙ্গিত দিয়েনেকি?

বিকাশৰ বাবে সম্পূৰ্ণ কৃতিত্ব তেওঁ নিজেই লোৱা নাই, বৰং ইয়াৰ লগত জড়িত অন্যান্যসকলকো প্ৰাপ্য স্বীকৃতি দিছে।

"শোণিত কুঁৱৰীৰ যোগেদি ওলোৱা গীত আৰু সুৰে অসমীয়া সঙ্গীত-জগতলৈ এটা নতুন যুগ লৈ আহিল। তেতিয়াৰে পৰাই শিক্ষিত অসমীয়া সমাজত অসমীয়া বিহুনাম, বিয়ানাম, আইনাম, দেহ-বিচাৰৰ গীত, টোকাৰী গীত, বনগীত ইত্যাদিৰ বহুল প্ৰচলন হ'বলৈ ধৰে। এই সময়তেই তাৰো অলপ আগৰে পৰা শ্ৰীযুত অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীৰ প্ৰচেষ্টাত বৰগীতে অসমীয়া শিক্ষিত সমাজৰ মন আকৰ্ষণ কৰে। আৰু এই সময়ৰ পৰাই অসমীয়া উচ্চ-সঙ্গীতে আৰু লোক-সঙ্গীতে গাঁৱৰ পৰা সদৰ পৰা ওলাই আহি চহৰীয়া ড্ৰয়িং ৰুমত, থিয়েটৰত, সভা-সমিতিত নিজৰ উপযুক্ত আসনত প্ৰতিষ্ঠিত হয়। আৰু তাৰ পিছৰ পৰাই অসমীয়া গান, সুৰ-ৰচক আৰু সঙ্গীতজ্ঞ শ্ৰীযুত প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী, শ্ৰীযুত কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য, শ্ৰীযুত পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱা, শ্ৰীযুত কমলাপ্ৰসাদ আগৰৱালা, শ্ৰীযুত মোহনলাল চৌধুৰীকে আদি কৰি সুগায়ক শ্ৰীযুত প্ৰফুল্ল চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ চেষ্টাত অসমীয়া সঙ্গীতে এটা আধুনিক বাটেদি আগবাঢ়িবলৈ ধৰে।"

"তাৰ পিছত ৮।১০ বছৰ উকলি যোৱাৰ পিছত শ্ৰীযুত বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, শ্ৰীযুত কীৰ্তিনাথ বৰদলৈ আৰু তেখেতৰ পুতেক শ্ৰীযুত মুক্তিনাথ বৰদলৈদেৱে আৰু গীতিকবি শ্ৰীযুত উমেশ চন্দ্ৰচৌধাৰী আৰু শ্ৰীমান আনন্দিৰাম দাস আদিয়ে অসমীয়া সঙ্গীতৰ এই আধুনিক ৰূপক আগ বঢ়াবলৈ আৰু তাক পুষ্ট কৰিবলৈ বিশেষ দান দিয়েছি।"

কিন্তু মনত ৰাখিব লাগিব যে 'শোণিত-কুঁৱৰী'ৰ গীত-ৰচনাই যদিও অসমীয়া সঙ্গীতৰ নৱ-ৰূপায়ণত এটা নতুন দিগন্ত সূচনা কৰিলে, তাৰ অন্তৰালত সচেতন সঙ্গীত-সৃষ্টিৰ তাগিদতকৈ জাতীয়ৰ চেতনাৰ তাগিদা কম প্ৰভাৱশালী নাছিল। 'শোণিত-কুঁৱৰী'ৰ গীত-সৃষ্টিৰ যুগ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰোমাণ্টিক উন্মেষৰ যুগ ; তাৰ আৰু সুৰ-সংযোজনাৰ গভীৰতা আৰু পৰিণত পৰিচ্ছন্নতা তেওঁৰ পিছৰ যুগৰ গীতসমূহত ক্ৰমে অধিক স্পষ্ট হৈ আহে।[১৬]

১৬. "জ্যোতিৰ গান তিনি ভাগত ভগাব পাৰি: তিনি ভাগেই যেন তিনিটা যুগ; শোণিত কুঁৱৰী যুগ, কাৰেঙৰ লিগিৰী যুগ আৰু লাভিতা যুগ। সুৰৰ ফালে লানি নিছিগা বৈশিষ্ট্য "কাৰেঙৰ লিগিৰী" যুগতেই

সেই কালবপৰা বিচাৰ কৰিলে 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ গীতবোৰ অসমীয়া জাতীয়-চেতনাৰ দ্যোতক হিচাপেহে অধিক মূল্যবান। জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই কথা নিজেই অকপটে স্বীকাৰ কৰিছে 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ পাতনিত "……১৯২১ চনৰ জাতীয় ভাবৰ এটা অনুপ্ৰেৰণা অহাত আমাৰ নিজস্ব অসমীয়া সুৰ থিয়েটাৰী গানত দিব পাৰি নে নোৱাৰি ইত্যাদি ভাবে খেলাবলৈ ধৰে।"…বিহু-গীত, বনগীত, আইনাম, বিয়ানাম. টোকাৰি নামবোৰ যে থিয়েটাৰৰ গানত ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি আৰু তাক আধুনিক যন্ত্ৰপাতিৰে বজাই নতুন যুগৰ উপযোগী সাজপাৰেৰে উলিয়াই আনিব পাৰি…" তাৰে সফল প্ৰচেষ্টাৰ লগতহে 'শোণিত কুঁৱৰী' যুগৰ সঙ্গীত সৃষ্টি আৰু সঙ্গীত-ভাৱনা অধিক সম্পৰ্কযুক্ত।

কিন্তু বিহুগীত, বনগীত, আইনাম বিয়ানাম আদিয়ে প্ৰতিনিধিত্ব কৰা লোক-সঙ্গীতৰ সমৃদ্ধ সম্ভাৰৰ উপৰিও যে অসমৰ এক নিজস্ব স্বতন্ত্ৰ উচ্চ সঙ্গীতৰ ঐশ্বৰ্য্যশালী ঐতিহ্য আছে, সেই বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদ সচেতন হয় কিছু পিছলৈ এই ঐতিহ্যক উদ্ধাৰ কৰি, ইয়াৰ উপযুক্ত চৰ্চা আৰু অনুশীলন কৰি আৰু বিজ্ঞানসম্মতভাৱে গৱেষণা কৰি যে ভাৰতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতৰ এক বিশেষ ধাৰা হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ নিশ্চিত সম্ভাৱনা আছে, জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই বিষয়ে স্থিৰ মত প্ৰকাশ কৰিছিল একাধিক ঠাইত। বৰগীতৰ সঙ্গীতৰ প্ৰাপ্য উচ্চাসন পুনৰুদ্ধাৰৰ বাবে প্ৰচেষ্টা চলোৱা ব্যক্তিসকলৰ ভিতৰত জ্যোতি-প্ৰসাদৰ নামো নিঃসন্দেহে স্মৰণযোগ্য। বৰগীতৰ সঙ্গীত-ধাৰাৰ স্বতন্ত্ৰতাৰ বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱা কথাখিনিত ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ চৰিত্ৰৰ বিষয়েই নহয়, ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ ইতিহাসৰ বিষয়ে থকা তেওঁৰ জ্ঞানৰ পৰিচয় পোৱা যায় অতি কম পৰিসৰত :

প্ৰায় গানতে জিলিকি উঠে। শোণিত কুঁৱৰী যুগতো দুই-এটা গীতত এনে বিশিষ্ট ঠাঁচ দেখা যায়, শুনা যায়। বোধকৰো শোণিত-কুঁৱৰী যুগৰ গৰ্ভত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ এই যুগৰ জন্মৰ সম্ভাৱনা।"
"অমৰ জ্যোতি" বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা (জ্যোতি-প্ৰতিভা, পৃঃ ১৫)। আমি ভৱাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ এই ক্ৰমবিকাশ. শেষ পৰিণতি দেখা যায় তেওঁৰ শেষ জীৱনৰ সৃষ্টিসমূহত— "জানো জানো, জানো বিফলে নাযায়", "মোৰ যায় কমলীৰে পতা লাৰ পূজা", "তোৰে মোৰে আলোকৰে যাত্ৰা" আদি গীতত।

"ভাৰতৰ হিন্দু-সঙ্গীতৰ বৰ্তমান সঙ্গীতজ্ঞসকলে দুটা বিভাগ থকা বুলি কয়—এটা হিন্দুস্থানী বিভাগ, আনটো কৰ্ণাটিক বিভাগ। কৰ্ণাটক বিভাগত ববকৈ মুছলমান প্ৰভাৱ পৰা নাই, কিন্তু হিন্দুস্থানলৈ মোগল অহাৰ লগে লগে আৰু তাৰ আগৰে পৰা পাৰসিক আৰবীয় আৰু আয়নীয় সঙ্গীতৰ প্ৰভাৱ পৰাত সেই আগৰ হিন্দু-সঙ্গীততকৈ কিছু বেলেগ হৈ পৰিছে। সুৰ, ৰচনা-প্ৰণালী, নতুনকৈ আমদানি হোৱা তাল আৰু গীতে হিন্দুস্থানী বিভাগটোক এটা সুকীয়া ৰূপ দিছে। যদিও আমাৰ অসমৰ শঙ্কৰদেৱৰ ৰাগবোৰো হিন্দুস্থানী সঙ্গীতৰ ভিতৰত তথাপি আমি তাত এটা প্ৰভেদ পাওঁ। কৰ্ণাটক আৰু হিন্দুস্থানী বিভাগ দুটাক যি কেইটা কথাই, সাঙ্গীতিক কাৰিকৰিয়ে সুকীয়া কৰি তুলিছে, সেই একে কথা-কেইটাই অসমৰ এই সঙ্গীতকো আন আন দুটা বিভাগৰ পৰা প্ৰভেদ কৰিছে। মোৰ ধাৰণাৰে অসমীয়া সঙ্গীত যদিও ভাৰতীয় সঙ্গীতেই তথাপিও ই ওপৰোক্ত কাৰণত ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ তৃতীয় বিভাগ। ……অসমীয়া ৰাগৰ ঠাঁচবোৰ যদিও ভাৰতৰ আনবোৰৰ সৈতে মিলে, তথাপি আমাৰ সুৰ-ৰচনা প্ৰণালীত পাৰ্থক্য আছে। আমাৰ গীতৰ মীড় আৰু গমক নিৰ্বাচন বেলেগ। আমাৰ আসৰ প্ৰৱাহ আনতকৈ সুকীয়া। তাৰ উপৰি আমাৰ ছন্দবোধটো অলপ আন। সেই কাৰণে বহুতো বেলেগ অসমীয়া তালৰ সৃষ্টি হৈছিল। শঙ্কৰদেৱে দি যোৱা ওঠৰখন তাল (মই এতিয়ালৈকে যিখিনি জানিব পাৰিছোঁ) কিছুমান হিন্দুস্থানী তালৰ লগত মিলে যদিও কিছুমান তেনেই সুকীয়া।"[১৭]

---

১৭. 'অসমীয়া সঙ্গীতৰ ধাৰা' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৬৫)। ইয়াতকৈ কিছু বিস্তাৰিত আলোচনা আছে তেওঁৰ 'বৰ্তমান অসমীয়া সঙ্গীত—ৰামৰাণী সঙ্গীতৰ ধাৰা' নামৰ প্ৰবন্ধত ('বাঁহী', ৩০শ বছৰ ২য় খণ্ড, পৃঃ ৫০-৫৪)। বিষ্ণু ৰাভাৰ সাক্ষ্যঃ "এদিন অৰ্গেনত বৰগীত, নাটৰ গীত বাজি উঠে। তেওঁ গায়, মইও গাওঁ। গুৱাহাটীত থাকোতে শ্ৰীলক্ষ্মী দাসৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা অলা-মলাকৈ বৰগীতৰ স্বৰলিপিৰ কথা উনুকিয়ায়।

এদিন তেওঁ দেখুৱায় সেই স্বৰলিপিবোৰ। চাওঁ তেওঁৰ অপূৰ্ব প্ৰচেষ্টা—বৰগীত পুনৰ উদ্ভাৱনাৰ অসীম চেষ্টা।

"আমি দুয়ো ভাৰতীত সঙ্গীত-পদ্ধতিৰ বিষয়ে গভীৰ আলোচনা কৰো। ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ দুটা পদ্ধতি দেখা যায়, হিন্দুস্থানী আৰু

জ্যোতিপ্ৰসাদে কোনো বিশেষ গৱেষণাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি এই মন্তব্যবোৰ দিয়া বুলি জনা নাযায়। কিন্তু তেওঁৰ অসাধাৰণ সাঙ্গীতিক বোধৰ লগতে যুক্ত হোৱা পৰ্য্যবেক্ষণ আৰু বিশ্লেষণ ক্ষমতাৰ সহায়েৰে তেওঁ বৰগীতৰ বৈশিষ্ট্য সম্পৰ্কে যিখিনি তথ্য দাঙি ধৰিছে পৰৱৰ্তী কালৰ বিজ্ঞানসম্মত চৰ্চা আৰু গৱেষণাই প্ৰতিপন্ন কৰিছে যে তাৰ প্ৰায় সকলোখিনি গ্ৰহণযোগ্য। জ্যোতি-প্ৰসাদে বিশ্বাস কৰিছিল যে যিহেতু বৰগীতৰ সুৰ-ৰচনাৰ আৰু তাল-প্ৰয়োগৰ বিশেষ প্ৰণালী আছে, সেই বিশেষ প্ৰণালীৰ বৈশিষ্ট্য-বোৰ সম্পূৰ্ণ উদ্ঘাটন কৰি তাক আয়ত্ত কৰিব পাৰিলে "আজিৰ দিনতো শুদ্ধ বৰগীত ৰচনা কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ম।"[১৮] আৰো "হিন্দুস্থানৰ পৰা আৰু নতুন ৰাগ আনি তাৰে বৰগীত ৰচনা কৰিব পাৰিব আৰু সি বৰগীতেই হ'ব"[১৯] বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে যি মত পোষণ কৰিছিল তাত অন্যান্য দিশৰ পৰা প্ৰশ্ন উঠিব যদিও সঙ্গীত-বিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা সি সম্পূৰ্ণ অগ্ৰহণীয় নহয়। আনহাতে নতুন সাঙ্গীতিক ভিত্তিত বৰগীতক নতুনকৈ প্ৰণালীবদ্ধ কৰাৰ বিষয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আপত্তিও যুক্তিসঙ্গত: "কেতিয়াবা শুনো কোনোবাই কয় বোলে বৰগীত উদ্ধাৰ কৰি তাক আজিকালিৰ বৈজ্ঞানিক প্ৰণালী খটুৱাই তাৰ উন্নতি কৰিব লাগে। ইয়াৰ কি অৰ্থ একো বুজিব পৰা নাই। বৰগীতৰ নিজৰেই এটা বিশিষ্ট বৈজ্ঞানিক প্ৰণালী আছে—তাৰ ওপৰতেই সি সুদৃঢ় হৈ প্ৰতিষ্ঠিত। সেই প্ৰণালীৰ পৰা গুচাই তাক নতুন প্ৰণালী দিবলৈ যোৱা মানে বৰগীতৰ মুৰ খোৱা।"[২০]

অসমীয়া সঙ্গীতৰ ঐতিহ্যৰ ভেটিটোৰ বিষয়ে এইদৰে সন্দেহ লৈ উঠি জ্যোতিপ্ৰসাদে আগ বাঢ়িছে বৰ্তমানৰ অসমীয়া সঙ্গীতৰ গঢ় সম্পৰ্কে তেওঁৰ মত দিবলৈ। এই মত অকল অসমীয়া সঙ্গীতৰ প্ৰয়োজনৰ ফালৰ পৰা নহয়, ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ প্ৰয়োজনৰ ফালৰ পৰাও, আৰু সামগ্ৰিকভাৱে ভাৰতৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত

কৰ্ণাটকী; আমি দুয়ো আবিষ্কাৰ কৰো আৰু এটা নতুন পদ্ধতি—কামৰূপীয় সঙ্গীত পদ্ধতি।" 'অমৰ জ্যোতি' (জ্যোতি-প্ৰতিভা, পৃঃ ২১-২২)।

১৮. "বাঁহী"ত প্ৰকাশিত পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ।

১৯. পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ।

২০. পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ।

সঙ্গীত-বিজ্ঞানৰ দিশৰ পৰাও বিশেষ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ।

নতুন অসমীয়া সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদে দুটা স্পষ্ট লক্ষণ আৰু তাৰ ভিত্তিত দুটা সম্ভাৱনা লক্ষ্য কৰিছিল। প্ৰথম, বৰগীত আৰু অন্যান্য পৰম্পৰাগত ধৰ্মীয় সঙ্গীত (যাক তেওঁ 'ভকতীয়া গীত' বুলিছে) আৰু বিবিধ লোক-সঙ্গীতৰ ভেটিত তেওঁৰ সময়ত যিবোৰ নতুন বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ সুৰৰ সৃষ্টি হৈছিল সেইবোৰক তেওঁ অকল অসমীয়া পৰম্পৰাৰেই নহয়, ভাৰতীয় সঙ্গীত পৰম্পৰাৰ দিশৰ পৰাও নতুন সম্ভাৱনাময় সংযোজন বুলি গণ্য কৰিছিল। তেওঁৰ নিজৰ কথাত:

"আমাৰ অসমীয়া সঙ্গীত জাৰি-জোকাৰি চালে আমি পাওঁ— শঙ্কৰ-মাধৱৰ বৰগীত, তাৰ পিছত কীৰ্ত্তনৰ, ঘোষাৰ পদ-নাম ইত্যাদি। দেহ-বিচাৰৰ গীত, বৰাগীৰ গীত, টোকাৰীৰ গীত, ভাৱনাৰ গীতমাত, বনগীত, বিহুগীত, গৰখীয়া গীত, আইনাম, বিয়ানাম, হুচৰি আৰু নানান প্ৰচলিত নাম-গুণ গীত-মাত। অবিকৃত শুদ্ধ ৰূপেৰে চলিত বা প্ৰচলিত হোৱাৰ উপৰিও এইবোৰৰ সংমিশ্ৰণত এটা নতুন ধাৰাৰ সূত্ৰপাত হৈছে। এই যে নতুন ধাৰাৰ সৃষ্টি হৈছে ইয়াৰ পৰ্য্যবেক্ষণ আৰু বিশ্লেষণ কৰি দেখা গৈছে যে অলক্ষিতে এইবোৰৰ মাজত এটা বিভাগো সৃষ্টি হ'ব লাগিছে। বেলেগ সুৰৰ সাঁচ সৃষ্টি হোৱাৰ লগে লগে দেখা গৈছে যে অজানিতভাবে (আমাৰ চকুত ইমানদিনে ধৰা নপৰাৰ বাবেহে) এটা শৃঙ্খলা মূৰ্তিমান হৈ আহিছে— তাৰ কিছু কিছু এই লেখকৰ আগত প্ৰতিভাত হোৱা যেন লাগিছে বা উমান পাইছোঁ।"[২১]

এই সন্দৰ্ভতে জ্যোতিপ্ৰসাদে কামৰূপী সঙ্গীতৰ আধুনিক ধাৰা এটাৰ কথাও কৈছিল। তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল যে তেওঁ নিজে ৰচনা কৰা অসমীয়া গীতৰ সুৰৰ ভেটিত এটা নতুন ৰাগে গঢ় লৈ উঠিছিল আৰু এই ৰাগৰ কিছুমান বৈশিষ্ট্য নিৰ্ধাৰণ কৰি তেওঁ নিজে তাৰ নামকৰণ কৰিছিল 'কামৰূপী ৰাগ' বুলি যি তেওঁৰ ভাষাত "কামৰূপী সঙ্গীতৰ আধুনিক ধাৰাৰ প্ৰথম ৰাগ।" আমি এই বিষয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উক্তিৰ সম্পূৰ্ণ উদ্ধৃতি তলত দিলোঁ:

২১. পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ

"নতুন অসমীয়া ৰাগ—

এইখিনিতে এটা নতুন অসমীয়া ৰাগৰ বিষয়ে সন্তেদ দি এই প্ৰবন্ধৰ শেষ কৰিম। বনগীত, বিহুগীত, বৰগীত, নাম ইত্যাদিবোৰৰ পৰা প্ৰেৰণা লৈ এতিয়ালৈকে যি আমি নতুন অসমীয়া সুৰবোৰ ৰচনা কৰি আহিছোঁ—সেইবোৰৰ বিশ্লেষণ কৰি দেখিছোঁ যে এটা নতুন অসমীয়া ৰাগে ৰূপ লৈছে। ই ভাৰতীয় সঙ্গীততো এটা নতুন ৰাগ ৰূপে পৰিগণিত হ'ব লাগিব। এই ৰাগটোত অসমীয়া বিশেষ বৈশিষ্ট্য [তা] ফুটি ওলাইছে আৰু ই পুৰণি আৰু প্ৰচলিত অসমীয়া সুৰবোৰৰ মন্থনৰ ফলত ওপজা বুলিবও পাৰি। এই লিখকৰ বেছি ভাগ গানেই যিবোৰ উচ্চ অসমীয়া সুৰ হিচাপে ৰচনা কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে, তাৰ আঁৰে আঁৰে জিলিকি উঠিছে। এতিয়া সেইবোৰ ভালকৈ ফঁহিয়াই চালত এটা বিশিষ্ট ৰাগ দেখা দিছে। তাক কামৰূপী ৰাগ বুলি নামকৰণ কৰিলোঁ! ৰাগৰ ব্যৱহাৰ কৰি যিবোৰ সুৰ হ'ব তাক শুদ্ধ কামৰূপী আখ্যা দি আন যিবোৰ এই কামৰূপীৰ সৈতে আন ৰাগৰ সংমিশ্ৰণ হৈ হ'ব তাক মিশ্ৰ কামৰূপী বুলি আখ্যা দিয়া হ'ল। এই শুদ্ধ কামৰূপী ৰাগ তলত দিলোঁ। আৰু ই কামৰূপী সঙ্গীতৰ আধুনিক ধাৰাৰ প্ৰথম ৰাগ।

ৰাগ—শুদ্ধ কামৰূপী।

বাদী—সা, সম্বাদী গা। নি বৰ্জ্জিত।

সম্পূৰ্ণ জাতি।

আৰোহণত— সা ৰে গা মা পা ধা সা

অবৰোহণত—সা নি ধা পা মা গা ৰে সা "[২২]

---

২২. পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ

(ক) ইতিপূৰ্বে ১৫ সংখ্যক পাদটীকাত যি সম্ভাৱনাৰ প্ৰতি ইঙ্গিত কৰা হৈছে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই স্পষ্ট উক্তিয়ে তাক সমৰ্থন কৰে।

(খ) ৰাগটোত নি বৰ্জিত বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে যদিও দেখা যায় যে অবৰোহণত নি-ৰ ব্যৱহাৰ আছে। আকৌ কোনো বিশেষ স্বৰ সম্পূৰ্ণ বৰ্জিত হ'লে এটা ৰাগ সম্পূৰ্ণ জাতিৰ বুলিব নোৱাৰি। তাৰ উপৰি, অকল বাদী-সম্বাদী স্বৰ আৰু আৰোহণ-অবৰোহণৰ তথ্যই এটা ৰাগৰ ৰূপৰ সম্পূৰ্ণ সন্তেদ নিদিয়ে। যিহেতু জ্যোতিপ্ৰসাদ, আমি আগতে কোৱাৰ দৰে, প্ৰকৃততে সংগীত-বিজ্ঞানী নাছিল—এনে ধৰণৰ সৰু-সুৰা আসোঁৱাহ অস্বাভাৱিকো নহয়।

আধুনিক অসমীয়া (তথা ভাৰতীয়) সঙ্গীতত জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখা পোৱা দ্বিতীয়টো লক্ষণ বহুখিনি আমাৰ সঙ্গীতত পাশ্চাত্য সঙ্গীতৰ প্ৰৱেশৰ লগত জড়িত। আমাৰ সঙ্গীতৰ নতুন গঢ়ত পাশ্চাত্য সঙ্গীতৰ স্থানৰ বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মত আছিল বাস্তৱসন্মত আৰু আৱেগৰহিত। তেওঁ কৈছিল :

"আমি কিহক অসমীয়া সঙ্গীত বুলিম আৰু বৰ্তমান অসমীয়া সঙ্গীতৰ গঢ় দিম বা নিজেই ই কেনে গঢ় ল'ব ধৰিছে? এতিয়া আমি অসমীয়া সঙ্গীতৰ ভেটিটো পাইছোঁ। তাৰ লগতে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতৰ দুটা [?] বিভাগো আমাৰ হাতত আছে। তাৰ উপৰি পাশ্চাত্য সঙ্গীতে 'হাৰমনী' লৈ আমাৰ দুৱাৰডলি পাৰ হৈছেহি। মোৰ বোধেৰে আমাৰ বৰ্তমান সভ্যতাই যেনে গঢ় লৈছে তালৈ চাই এই ত্ৰিবেণীসঙ্গম হোৱাই শ্ৰেয়।"২৩

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ গীতত—অন্ততঃ তেওঁৰ পিছৰ যুগৰ বহুত গীতত—এনে ত্ৰিবেণী-সঙ্গমৰ লক্ষণ দেখা গৈছিল। কিন্তু তেওঁৰ প্ৰধান আনুগত্য যে ভাৰতীয় আৰু বিশেষকৈ অসমীয়া সাঙ্গীতিক ঐতিহ্যৰ প্ৰতিহে আছিল সেই কথা তেওঁৰ সৰহভাগ গীতৰ সুৰ-বিন্যাসৰ পৰা প্ৰতীয়মান হয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বহুতো গীতত কিদৰে ভাৰতীয় ৰাগসঙ্গীতৰ বৈশিষ্ট্য বিধৃত হৈছে সেই বিষয়ে প্ৰবীণ সঙ্গীতবিদ শ্ৰীবীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ফুকনে সুন্দৰভাৱে বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাইছে।[২৪] জ্যোতিপ্ৰসাদে যে হিন্দুস্থানী ৰাগ সঙ্গীতৰ অন্তৰ্গত খেয়াল আৰু ভজনৰ ঠাঁচত কিছুমান গীত-ৰচনা কৰিছিল তাৰো সম্ভেদ দিছে তেওঁৰ ঘনিষ্ঠ সংস্পৰ্শলৈ অহা প্ৰবীণ শিল্পী শ্ৰীদিলীপ কুমাৰ শৰ্মাই।[২৫] অসমীয়া লোক-সঙ্গীতৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশেষ সম্পৰ্কৰ কথাতো সৰ্বজনবিদিত ; তেওঁৰ অধিকাংশ গীতৰ সুৰেইতো তাৰ মহিমা ঘোষণা কৰি আছে। বৰগীতৰ সুৰৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা 'লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা'ৰ দৰে গীতে প্ৰমাণ কৰে যে অসমীয়া উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতৰ ধাৰাক তেওঁ অকল তাত্ত্বিক মূল্যদানতে ক্ষান্ত নাথাকি প্ৰয়োগিক দিশতো আপোন কৰি লৈছিল।

---

২৩. 'অসমীয়া সংগীতৰ ধাৰা' (ৰচনাৱলী, ৪৬৫)
২৪. 'সুৰকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ', প্ৰকাশ, জ্যোতিপ্ৰসাদ সংখ্যা, জানুৱাৰী, ১৯৮১
২৫. 'জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্পৰ্শত', দৈনিক অসম ১৭, জানুৱাৰী, ১৯৮১

এনে স্থূলত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সকলো গীতত বা সঙ্গীত-ৰচনাতে পাশ্চাত্য-সঙ্গীতৰ সমল আছিল বুলি কিছুমানে প্ৰকাশ কৰা ধাৰণাটো বৰ গ্ৰহণযোগ্য যেন নালাগে। বৰং সৰহভাগ ক্ষেত্ৰতে পাশ্চাত্য সঙ্গীতৰ হাৰ্মনি, কৰ্ড, কাউণ্টাৰ পইণ্ট আদি ব্যৱহাৰ কৰাৰ কিছুমান পৰোক্ষ সম্ভাৱনাৰ বাহিৰে তেওঁৰ গীতত ভাৰতীয় আৰু বিশেষকৈ অসমীয়া বৈশিষ্ট্যই অধিক প্ৰকট।[২৬] (অৱশ্যে 'সোণৰ সপোন মোৰ ভাঙিলি কিয়', 'বোৱা বোৱা দখিণ মলয়া', 'বিশ্ববিজয়ী নৱ যোৱান' আদি গীতত পাশ্চাত্য সঙ্গীতৰ স্বৰ-বিন্যাস আৰু ছন্দ-পদ্ধতিৰ বৈশিষ্ট্য সুস্পষ্ট।)

জ্যোতিপ্ৰসাদে ইয়াত আৰু স্থানান্তৰত ভাৰতীয় আৰু পাশ্চাত্য সঙ্গীতৰ সম্ভাব্য আৰু বাঞ্ছনীয় সংযোগৰ যি পোষকতা কৰিছে তাত যিহেতু সঙ্গীত-বিজ্ঞানৰ তাত্ত্বিক আৰু প্ৰয়োগিক উভয় দিশৰ তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ কথা সোমাই আছে, সেয়ে ইয়াক আমি জ্যোতি-প্ৰসাদৰ সঙ্গীত-ভাৱনাৰ তৃতীয়টো বিষয়-বস্তু হিচাপে বিচাৰ কৰিম।

ইতিমধ্যে ভাৰতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতত যে এক ধৰণৰ স্থবিৰতা আহিছিল তাক জ্যোতিপ্ৰসাদে উপলব্ধি কৰিছিল। "......এইদৰে ছয় ৰাগ, ছয়ত্ৰিশ ৰাগিণীৰ মাত্ৰ নতুন যোগ-বিয়োগ অদল-বদলেৰে পুৰণি মূল সাঙ্গীতিক তথ্যবোৰকে কেন্দ্ৰস্থ কৰি ঘূৰি আছিল। সঙ্গীত-বিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা ক্ৰমোন্নতি নাই।"[২৭] কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে বুজিছিল যে ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ এই স্থবিৰতাৰ

---

২৬. বিষ্ণু ৰাভাৰ সাক্ষ্য: "১৯২৯ চনত অসম ছাত্ৰ সন্মিলনৰ অধিবেশন তেজপুৰ নগৰত।----সেই সন্মিলনৰ কাৰণে বিলাতৰ পৰা জ্যোতিয়ে কিছুমান স্বৰচিত গান শ্ৰীকমলাপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নামত তেজপুৰলৈ পঠিয়ায়।----শোণিত কুঁৱৰী যুগৰ সেই সুৰবোৰৰ লগত বিলাতৰ পৰা অহা গানবোৰৰ সুৰবোৰ সম্পূৰ্ণ বেলেগভাৱে বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ, বিদেশী মিনাৰ ছাব পৰিছে সুৰবোৰত অথচ নিজৰ জতুৱা ঠাঁচ এৰা নাই সেইবোৰে। নিভাঁজ অসমীয়া সুৰবোৰে যেন পাহিয়ে পাহিয়ে তিৰ্বিৰাই আছে।" 'অমৰ-জ্যোতি' (জ্যোতি-প্ৰতিভা, পৃঃ ১৩)।

"বিলাতত ইমান বছৰ অথচ সেই সুৰবোৰত, সেই গানবোৰত বিজতৰীয়া ছাব নাই, আছে জতুৱা ঠাঁচ। সাজে-ভাঁজে, লাহে-কাছে, ঠাঁচে-ছাঁচে নিভাঁজ অসমীয়া, চিনা চিনা, শুনা শুনা, জনা জনা।" 'অমৰ-জ্যোতি' (জ্যোতি-প্ৰতিভা পৃঃ ১৬)।

২৭. 'নতুন দিনৰ কৃষ্টি' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৪০)

পৰা, এই স্থিতিশীলতাৰ পৰা ওলই অহিবৰ সময় আহিছে আৰু পশ্চিমীয়া সভ্যতাৰ সংস্পৰ্শলৈ অহাৰ ফলত তাৰ ভিত্তিও প্ৰস্তুত হৈছে। ইতিমধ্যে লঘু সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত পাশ্চাত্য সঙ্গীতৰ অনু-প্ৰবেশ ঘটা জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰত্যক্ষও কৰিছিল। আনকি ৰাগ-সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰতো পাশ্চাত্য সঙ্গীতৰ হাৰমনি-ভিত্তিক বৈশিষ্ট্যৰ মিশ্ৰণ ঘটোৱাৰ সপক্ষে-বিপক্ষে তেতিয়ালৈ হোৱা শেহতীয়া বিতৰ্কৰ লগত নিজকে সম্পূৰ্ণ পৰিচিত ৰাখি তেওঁ ৰায় দিছিল ইয়াৰ সপক্ষে। এই ক্ষেত্ৰত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ মতৰ সমৰ্থন কৰি তেওঁ কৈছিল ঃ "পাশ্চাত্য সঙ্গীতক আমাৰ সঙ্গীতৰ ভিতৰত সুমোৱাত বহুতৰ আপত্তি থকা দেখা যায়। এই বিষয়ে বিশ্বকবি ৰবীন্দ্ৰনাথে অলপতে কৈছিল বোলে আজিলৈকে ভাৰতীয় সঙ্গীতে পাশ্চাত্য সঙ্গীত নিজৰ সৈতে জীণ নিয়াই ল'ব নোৱাৰাটো আমাৰ বৰ্তমান ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ দুৰ্বলতাহে, সি সঁচা কথা।"[২৮]

ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ melody আৰু পাশ্চাত্য সঙ্গীতৰ harmony-ৰ মিলনৰ প্ৰয়োজনৰ বিষয়ে ৰবীন্দ্ৰনাথে কোৱা প্ৰাসঙ্গিক কথাখিনি ইয়াত উদ্ধৃত কৰিলে বিষয়টো অধিক পৰিষ্কাৰ হ'ব বুলি ভাবোঁ ঃ

"হাৰ্মনি অতিমাত্ৰা প্ৰবল হ'লে গীতক (melody অৰ্থত) আচ্ছন্ন কৰি পেলায় আৰু গীত য'ত অত্যন্ত স্বতন্ত্ৰ হৈ উঠিব খোজে, তাত হাৰ্মনিক ওচৰ চাপিব নিদিয়ে। উভয়ৰে এই বিচ্ছেদটো কিছু দিনলৈ ভাল। প্ৰত্যেকৰে পূৰ্ণ পৰিণত ৰূপটো পাবৰ বাবে প্ৰত্যেকক স্বাতন্ত্ৰ্যৰ অৱকাশ দিয়া উচিত। কিন্তু সেই বুলি চিৰকাল সিহঁত অবিবাহিত থকাটোক শ্ৰেয় বুলি ক'ব নোৱাৰোঁ। বৰ আৰু কন্যাই যিমান দিনলৈ যৌৱনৰ পূৰ্ণতা নাপায় তেতিয়ালৈকে সিহঁতক বেলেগে বেলেগে থাকি বাঢ়িবলৈ দিয়াই ভাল; কিন্তু তাৰ পিছতো যদি সিহঁত মিলিব নোৱাৰে তেন্তে সিহঁত অসম্পূৰ্ণ হৈ থাকে। গীত আৰু হাৰ্মনিৰ যে মিলিবৰ দিন আহিছে তাত কোনো সন্দেহ নাই। আৰু সেই মিলনৰ আয়োজনো আৰম্ভ হৈছে।...."

"আমাৰ শিল্পকলাত সম্প্ৰতি যি উদ্বোধন দেখা গৈছে তাৰ

২৮ 'অসমীয়া সঙ্গীতৰ ধাৰা' (ৰচনাৱলী পৃঃ ৪৬৫)।

মূলতো ইউৰোপীয় প্ৰাণশক্তিৰ আঘাত আছে। মোৰ বিশ্বাস—সঙ্গীততো আমাৰ সেই সংশ্ৰৱৰ প্ৰয়োজন হৈছে। তাক প্ৰাচীন দস্তুৰৰ লোৰ পেৰাৰ পৰা মুক্ত কৰি বিশ্বৰ হাটত ভঙাব লাগিব। ইউৰোপীয় সঙ্গীতৰ লগত ভালদৰে পৰিচয় হ'লেহে আমাৰ নিজৰ সঙ্গীতক সঁচাকৈ ডাঙৰকৈ ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ শিকিম।..."[২৯]

এই ক্ষেত্ৰত যেন জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আগ্ৰহ আৰু প্ৰত্যয় ৰবীন্দ্ৰনাথতকৈও অধিক নিশ্চিত ঃ "এসময়ত যদি পাৰসিক, আৰবীয় আদি সঙ্গীত আমাৰ সঙ্গীতেৰে সৈতে মিহলায়ো ভাৰতীয় সঙ্গীতে নিজত্ব ৰক্ষা কৰিব পৰা হৈছিল, এতিয়া নোৱাৰাৰ কোনো কাৰণ নাই। আমি সভ্যতাৰ আন বিভাগত যেনেকৈ পাশ্চাত্যৰ খাপখোৱা বেহানিখিনি আমাৰ কৰি লৈছোঁ, তেনেকৈ সঙ্গীতৰ বিষয়েও কৰিব নোৱাৰাৰ একো অৰ্থ নাই।"[৩০]

ইতিমধ্যে ভাৰতীয় আৰু পাশ্চাত্য কিছুসংখ্যক সঙ্গীতকাৰ আৰু সঙ্গীত-বিজ্ঞানীয়ে পাশ্চাত্য আৰু ভাৰতীয় (আৰু সাধাৰণ-ভাবে প্ৰাচ্যৰ বিভিন্ন ধাৰাৰ) সঙ্গীতৰ সমন্বয়মূলক সংযোগ ঘটোৱাৰ দিশত তাত্ত্বিক আলোচনা আৰু ব্যৱহাৰিক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা উভয় দিশতে যথেষ্ট অগ্ৰসৰ হৈছে আৰু কিছু কিছু সফলতাও লাভ কৰিছে—অন্ততঃ ভাৰতীয় আৰু পাশ্চাত্য সঙ্গীতকাৰ আৰু সঙ্গীতপ্ৰেমীয়ে ইপক্ষই সিপক্ষৰ উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতৰ ৰস গ্ৰহণ কৰিব পৰা হৈছে।[৩১] তথাপি বিশেষজ্ঞসকলে স্বীকাৰ কৰিছে যে অন্ততঃ ভাৰতীয় ৰাগ-সঙ্গীতৰ বৈশিষ্ট্য অক্ষুণ্ণ ৰাখি তাত হাৰ্মনিৰ

---

২৯. ১৩১৯ চনৰ অগ্ৰহায়ণ সংখ্যা 'ভাৰতী'ত প্ৰকাশিত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ 'সঙ্গীত' শীৰ্ষক প্ৰবন্ধৰ অনূদিত অংশ। বৰ্তমান প্ৰবন্ধৰ লেখকে কৰা সম্পূৰ্ণ প্ৰবন্ধৰ অনুবাদ (অনুবাদকৰ টোকাৰে সৈতে) প্ৰকাশিত হৈছিল 'সংলাপ'ৰ তৃতীয় সংখ্যাত "ভাৰতীয় সংগীতত আধুনিকতাৰ এটা দিশ" শিৰোনামেৰে।

৩০. 'অসমীয়া সঙ্গীতৰ ধাৰা' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৬৫-৪৬৬)

৩১. বিষ্ণুদাস শিৰালি, তিমিৰবৰণ ৰবিশঙ্কৰ প্ৰমুখ্যে ভাৰতীয় সংগীতকাৰ আৰু মেনুহিন প্ৰমুখ্যে পাশ্চাত্য সংগীতকাৰৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা এই প্ৰসংগত স্মৰণযোগ্য। এই বিষয়ে হোৱা তাত্ত্বিক আলোচনাৰ বাবে দ্ৰষ্টব্য ঃ (১) Problems of Orchestration by Arany Banerji (*The Statesman, July 8,* 1972 (২) "পাশ্চাত্য সঙ্গীত ও ভাৰতীয় সঙ্গীতের সমন্বয় সম্ভব কি না"—নাৰায়ণ চৌধুৰী (সাৰস্বত, চতুৰ্থ বৰ্ষ, দ্বিতীয় সংখ্যা,

বিশেষত্ব প্ৰয়োগ কৰাৰ পথটো বৰ সুগম নহয়। এই সম্ভাৱনাৰ সীমাবদ্ধতাৰ বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদে কিমানদূৰ সচেতন আছিল আমি নাজানো, কিন্তু অলপ ভালদৰে মন কৰিলেই দেখা যাব যে তেওঁ যেতিয়া ভাৰতীয় সঙ্গীতে নতুন ৰূপ লোৱাৰ কথা কৈছে, ৰাগ-ৰাগিণীৰ বন্ধনৰ পৰা মুক্ত হোৱাৰ কথা কৈছে, তেতিয়া তেওঁ আধুনিক ভাৰতীয় সঙ্গীতত হোৱা পৰিবৰ্তনৰ প্ৰতিহে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। "আমাৰ আজি ভাৰতীয় সঙ্গীতে আগৰ ৰাগ-ৰাগিণীৰ ৰূপৰ পৰা ওলাই পৃথিৱীৰ নানা জলবায়ুৰ পৰা অহা নন সুৰ আৰু ঠাঁচৰ সৈতে চিনাকি হৈ আমাৰ ৰাজ আলিয়ে আলিয়ে সৰটা-সাৰটি কৰাও আপোনালোকে দেখিছে। বিশেষকৈ আমাৰ আধুনিক সঙ্গীতত সঙ্গীত-বিজ্ঞানৰ ক্ষালৰ পৰা এটা ডাঙৰ কথা হ'ব ধৰিছে, সেইটো হৈছে ভাৰতীয় সঙ্গীতত হাৰ্মনিৰ আবিৰ্ভাৱ।"[৩২] মন কৰিবলগীয়া কথা, জ্যোতিপ্ৰসাদে আমাৰ সঙ্গীতে অন্যান্য ন ন সুৰ আৰু ঠাঁচৰ লগত কৰা সাৰটা-সাৰটিক নহয়, আধুনিক ভাৰতীয় সঙ্গীতত হোৱা হাৰ্মনিৰ আবিৰ্ভাৱকহে সঙ্গীত-বিজ্ঞানৰ ক্ষালৰ পৰা গুৰুত্বপূৰ্ণ বুলি কৈছে। অকল হাৰ্মনিৰ নতুনত্বই নহয়, ভাৰতীয় সঙ্গীতত দুৰ্লভ আৰু পাশ্চাত্য-সঙ্গীতত সুলভ আৰু এটা বৈশিষ্ট্যই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছিল ঃ সেয়া হ'ল vertical rhythm। "... আমাৰ সঙ্গীতত vertical rhythm নাই বুলিলেও হয়। বৰ্তমানে সেই vertical rhythm আমাৰ সঙ্গীতত বিশেষকৈ সামৰিক আৰু বিপ্লৱী গীতত ব্যৱহাৰ কৰিছোঁ।"[৩৩] 'বিশ্ববিজয়ী নৱ যৌৱান' গীতৰ সুৰত এনে ব্যৱহাৰৰ প্ৰকৃষ্ট নিদৰ্শন পোৱা যায়।

"এই ঘাই কথা কেইটাৰ বাহিৰেও আৰু সৰুসুৰা নানা সাঙ্গীতিক পৰিবৰ্তন আমাৰ সঙ্গীতলৈ আহি আমাৰ আগৰ ৰাগ-

---

১৩৭৮) (৩) Asian Influence on Western Music by Prof. Chou Wen-Chung (*The American Review, April*, 1972)

৩২ ডিব্ৰুগড় কলেজৰ সংগীত সম্মিলনৰ সভাপতিৰ অভিভাষণ (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫১৯)

৩৩ উক্ত অভিভাষণ (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫১৯)

ৰাগিণীমূলক সঙ্গীতৰ সৈতে আধুনিক সঙ্গীতক বহু বেলেগাই পেলাইছে''[৩৪]—আমাৰ আধুনিক গীতৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে কৰা উক্তিটো যেন দিনক দিনে অধিক সত্য হৈ আহিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদে এই পৰিৱৰ্তনক স্বাভাৱিক আৰু অৱশ্যম্ভাৱী বুলিয়েই মানি লৈছে। "আমাৰ জীৱনৰ ৰূপ, সমাজৰ ৰূপ সলনি হোৱাৰ সৈতে সঙ্গীতৰো ৰূপ সলনি হ'বই—নোহোৱাটোহে আচৰিত কথা।"[৩৫]

সঙ্গীত-বিজ্ঞানৰ দিশৰ পৰা বিশেষ গুৰুত্বপূৰ্ণ নহ'লেও ভাৰতৰ আধুনিক সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা আৰু এটা development জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চকুত পৰিছিল—সেয়া হ'ল ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তৰ আধুনিক সঙ্গীতৰ সমৰূপ-লাভৰ প্ৰৱণতা। অসমীয়া আধুনিক গীতৰ নিজত্ব বা স্বকীয়তা প্ৰতিপন্ন কৰিবৰ কাৰণে অহোপুৰুষাৰ্থ কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ এই প্ৰৱণতাত আতঙ্কিত হোৱা নাই বৰং তাৰ সমৰ্থনো কৰিছে ঃ "এই ভাৰতীয় আধুনিক সঙ্গীতৰ এটা লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা হৈছে যে ই নিখিল ভাৰততে একে ৰূপেৰেই প্ৰকাশিত হৈছে। আগেয়ে যেনেকৈ মূলতঃ একে হোৱা সত্ত্বেও ভাৰতীয় সঙ্গীতৰ প্ৰাদেশিক প্ৰকাশ যথেষ্ট বিভিন্ন আছিল—এতিয়া সেইটো হোৱা নাই। আধুনিক এটা বঙালী, অসমীয়া বা মাৰাঠী গানৰ পাৰ্থক্য আগৰ হিচাবত নাই বুলিলেও হয়। সেই কাৰণে সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত আজি আমি সকলো ভাৰতীয়ই একে হৈ আহিছোঁ। যদিও আমাৰ প্ৰত্যেক প্ৰদেশৰ পুৰণি সাঙ্গীতিক বৈচিত্ৰ্য [তা] আমি ৰাখিবলৈ চাব লাগে—তথাপিও এই নতুন আপোনা-আপুনি অহা ঐক্যকো সামৰি ল'ব লাগিব আমি।"[৩৬]

ভাৰতীয় সঙ্গীতত হাৰ্মনিৰ ব্যৱহাৰৰ প্ৰক্ৰিয়াক যে ফিল্মৰ কলা-মাধ্যমে প্ৰস্তুতৰ কৰিছে সি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশ্লেষণমুখী দৃষ্টিত সহজে ধৰা পৰিছিল। কলা-মাধ্যম হিচাপে কথাচিত্ৰৰ বহু-মাত্ৰিকতাৰ লগত পাশ্চাত্য সঙ্গীতৰ বহুধ্বনিতাৰ (poly phony) সাযুজ্য আছে। বিশেষকৈ কথাচিত্ৰত উপস্থিত আধুনিক

---

৩৪. উক্ত অভিভাষণ (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫২০)
৩৫. উক্ত অভিভাষণ (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫২০)
৩৬. ডিব্ৰুগড় কলেজৰ সঃ সঃ সভাপতিৰ অভিভাষণ (ৰচনাৱলী পৃঃ ৫২০)

জীৱনৰ জটিলতা আৰু কৰ্মকোলাহলৰ প্ৰকাশৰ কাৰণে harmonised সঙ্গীত বিশেষভাৱে উপযুক্ত তাত সন্দেহ নাই। সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদে এই সন্দৰ্ভত কোৱা তলৰ কথাখিনি মূল্যবান : "......ই [harmony] আমাৰ সঙ্গীতৰ ওপৰত প্ৰচণ্ডভাৱে আঘাত কৰিলে কথাচিত্ৰ অহাৰ পৰা, কৰ্মকোলাহলমুখৰ বাস্তৱৰ সঙ্গীতৰ মাজেৰে প্ৰকাশ দিবলৈ আমাৰ melodic সঙ্গীতে ভালদৰে নোৱাৰে। সেইকাৰণে কথাচিত্ৰৰ অন্তৰাল সঙ্গীত—যি চিত্ৰত প্ৰতিফলিত বাস্তৱ জীৱনকো তাৰ বাস্তৱতাৰে ফুটাই তুলিব লগা হ'ল, তেতিয়া কেৱল melody ৰে তাক নোৱাৰা বাবে harmony ৰ শৰণ ল'বলগীয়া হয়।"[৩৭] জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱাৰ দৰে আমাৰ জনসাধাৰণো কথাচিত্ৰৰ যোগেদি harmonised সঙ্গীতত অভ্যস্ত হৈ পৰাৰ[৩৮] কথাটো ইতিমধ্যে সত্যত পৰিণত হৈছেই কিন্তু ইয়াৰ ফলস্বৰূপে অদূৰ ভৱিষ্যতত "কেৱল melodic সঙ্গীত আমাৰ পুৰণি সঙ্গীতবেই - - - - বস্তু হৈ থাকিব"[৩৯] বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে যি সন্দেহ প্ৰকাশ কৰিছিল সেই সন্দেহ অন্ততঃ লোক-সঙ্গীত আৰু ৰাগ-সঙ্গীতৰ ক্ষেত্ৰত বাস্তৱত পৰিণত হোৱাৰ লক্ষণ এতিয়াও দেখা যোৱা নাই বুলিয়েই আমাৰ ধাৰণা।

প্ৰবন্ধৰ শেষত আমি আৰু এটা বিষয়ৰ উল্লেখ কৰিব খুজিছোঁ।

আমি জানো যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পিছৰ বয়সৰ চিন্তাত কিছু মতাদৰ্শগত পৰিবৰ্তন আহিছিল। আগৰ পৰাই তেওঁৰ চিন্তাধাৰা আছিল বৈপ্লৱিক; পিছত তাত মাৰ্ক্সীয় সমাজবাদী ধ্যান-ধাৰণাৰ সংযোগ ঘটে। তাৰ সাক্ষ্য তেওঁৰ লিখনি আৰু তেওঁৰ কৰ্মতেই নিহিত আছে। কিন্তু তেওঁৰ সঙ্গীত-চিন্তাত এই নতুন মতাদৰ্শগত পৰিবৰ্তনৰ কিবা স্পষ্ট ছাপ দেখা যায়নে? সন্দেহ নাই, তেওঁৰ বহুতো শেহতীয়া গীতি-কবিতাত নতুন ভাবৰ প্ৰতিফলন হৈছে, য'ত শোষণৰ বিৰুদ্ধে, শোষকৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ আৰু সাৱধান-বাণী উচ্চাৰিত হৈছে, য'ত শোষিতৰ প্ৰতি, প্ৰসৰ্বহাৰাৰ প্ৰতি,

৩৭. উক্ত অভিভাষণ (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫১৯)
৩৮. উক্ত অভিভাষণ (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫১৯)
৩৯. উক্ত অভিভাষণ (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫১৯)

সহানুভূতিৰ লগতে মুক্তিৰ বাণীও ঘোষিত হৈছে। কিন্তু সুৰ-বিন্যাস বা তালৰ ব্যৱহাৰত আদৰ্শগত কাৰণত কিবা বৈপ্লবিক পৰিবৰ্তন ঘটিছিল বুলি স্পষ্ট প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। আমি আগতেই ('১৬ সংখ্যক পাদটীকাত') উল্লেখ কৰিছোঁ যে 'শোণিতকুঁৱৰী' যুগৰ পৰা তেওঁৰ শেষ জীৱনলৈ তেওঁৰ সঙ্গীত-ৰচনাত এটা ক্ৰমবিকাশ ঘটি আহিছিল, আৰু 'জানো জানো জানো', 'মোৰ ৰাগ', 'তোৰে মোৰে আলোকৰে যাত্ৰা' আদি গীতত যি পৰিপক্কতাৰ ছাপ লক্ষ্য কৰা যায় সি তেওঁৰ মতাদৰ্শগত পৰিবৰ্তনৰ ফলতকৈ তেওঁৰ প্ৰতিভা আৰু ব্যক্তিত্বৰ সামূহিক পৰিণতিপ্ৰাপ্তিৰ লক্ষণ বুলিহে বিশ্বাস হয়।

●●●

অম্বিকাগিৰীৰ গান

'কিয় শূন্য হ'ব নো জীৱন ?
তুমি পূণ্য তুলিকা বুলাই বুলাই
কৰি দিছা দেখোঁ পূৰণ......... ।'

এয়া অম্বিকাগিৰীয়ে ১৯২০ চনত ৰচনা কৰা এটি গীতৰ প্ৰথম কলি । ভাৱৰ আন্তৰিক গভীৰতা আৰু সুৰৰ নিবিড় বাঙ্ময়তাই গীতটিত এনে এটি শান্ত সমাহিত সৌন্দৰ্য্যৰ সৃষ্টি কৰিছে যে তাক শুনি মুগ্ধ হ'ব পাৰি, অভিভূত হ'ব পাৰি, তাৰ বৰ্ণনা দিব নোৱাৰি । এনে স্বাভাৱিক সূক্ষ্ম সৌন্দৰ্য্যৰ তুলনা অসমীয়া গীতত বিৰল । আধ্যাত্মিক উপলব্ধি আৰু সাঙ্গীতিক দ্যোতনাৰে সমৃদ্ধ এই গীতটিয়ে ইয়াৰ স্ৰষ্টাৰ ভিতৰত থকা যি সম্ভাৱনাৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰে, যি অঙ্গীকাৰৰ ইঙ্গিত দিয়ে, সেই সম্ভাৱনাই স্বাভাৱিক পৰিণতি লাভ কৰা হ'লে, সেই অঙ্গীকাৰ পূৰ্ণ হোৱা হ'লে আজিৰ অসমীয়া গীতৰ জগতত তেনে গীতৰ দৈন্য ইমান প্ৰকট নহ'লহেঁতেন—যি গীত গভীৰ হৈও সুন্দৰ ।

ওপৰৰ গীতটি এটি উদাহৰণ মাত্ৰ । এনেকুৱা আৰু বহুতো গান অম্বিকাগিৰীয়ে ৰচনা কৰিছিল । নিঃসন্দেহে এই গীতসমূহ অসমীয়া গীতৰ ভঁৰালৰ মূল্যবান সম্পদ বুলি আদৃত, সুৰক্ষিত হ'বৰ যোগ্য । অথচ অম্বিকাগিৰীৰ এই পৰ্য্যায়ৰ গীতসমূহ সমাদৃত হোৱাতো দূৰৰ কথা, আনকি এইবোৰৰ অস্তিত্ব সম্পৰ্কে ভু-পোৱা লোকৰ সংখ্যাও নগণ্য । সাধাৰণ কলামোদীৰ কথা এৰি দি, শিল্পী আৰু ৰসজ্ঞ সমাজৰ ক্ষেত্ৰতো এই কথা খাটে । এই গীতসমূহ কেতিয়াও জনপ্ৰিয় হোৱা নাই । এটা-দুটাত বাদে ছপাৰ আখৰত এইবোৰ প্ৰকাশ হোৱা নাই, আৰু মুষ্টিমেয় কেইটামান গানৰ বাহিৰে বাকীবোৰৰ সুৰো প্ৰায় সম্পূৰ্ণ বিস্মৃতিৰ গৰ্ভত ।

গীত-স্রষ্টা হিচাপে এতিয়ালৈকে অম্বিকাগিৰীৰ পৰিচয় তেওঁৰ দেশাত্মবোধক আৰু সংগ্ৰামমুখী গীতসমূহৰ ভিতৰতে সীমাবদ্ধ। ৰচনা কালৰ বিস্তৃতিৰ ফালৰপৰা, বিভিন্ন ছন্দ, লয় আৰু সুৰৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ফালৰপৰা আৰু বিশেষকৈ জন-মানসৰ ওপৰত কৰা প্ৰভাৱৰ ফালৰপৰা এই শ্ৰেণীৰ গীতবোৰে অম্বিকাগিৰীৰ গীত-সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত এক বিশাল আৰু মূল্যৱান ভূখণ্ড অধিকাৰ কৰি আছে, এই কথা সুস্পষ্ট। এক কথাত, অসমীয়া ভাষাত জাতীয় চেতনা আৰু সংগ্ৰামৰ ভাৱেৰে উদ্বুদ্ধ কৰিব পৰা গীতৰ জন্মদাতা হিচাবে অম্বিকাগিৰীৰ স্থান সু-উচ্চ আৰু সুপ্ৰতিষ্ঠিত। অসমৰ জাতীয় জাগৰণত এই গীতবোৰৰ বৰঙণি সদায় শ্ৰদ্ধাৰে স্বীকৃত হ'ব। ছন্দৰ বলিষ্ঠতা আৰু উদ্দামতাৰ কাৰণে এই পৰ্য্যায়ৰ কেইবাটিও গীতৰ উৎকৰ্ষ অনস্বীকাৰ্য্য। বিশেষকৈ 'আজি বন্দো কি ছন্দেৰে' নিঃসন্দেহে অম্বিকাগিৰীৰ শ্ৰেষ্ঠ সৃষ্টিৰ ভিতৰত পৰে। ঐশ্বৰ্য্যময় ভাব, প্ৰাণময় ছন্দ, ব্যঞ্জনাময় ধ্বনি আৰু গতিময় সুৰেৰে এই গীত চিৰ নবীন।

তথাপিও এইটো সঁচা যে কলা-সৃষ্টিৰ ঐকান্তিক তাগিদতকৈ উদ্দেশ্য-প্ৰণোদিত ভাৱাবেগ আৰু উচ্ছ্বাসেই এই পৰ্য্যায়ৰ সৰহ ভাগ গীতৰ জন্মৰ হেতু। আৰু সেই কাৰণেই গীত হিচাবে এইবোৰৰ মূল্য আৰু আপেক্ষিক উৎকৰ্ষক স্বীকাৰ কৰি ল'লেও এই কথা স্পষ্ট হৈ থাকে যে, যি গীতৰ উদ্ধৃতিৰে আমাৰ এই আলোচনাৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে সেই গীতৰ ভিতৰত থকা উচ্চ স্তৰৰ সুষমা এই পৰ্য্যায়ৰ সৰহভাগ গীতত অনুপস্থিত। যদিও আধ্যাত্মিক পৰ্য্যায়ৰ গীতসমূহৰ মাত্ৰ কেইটামানৰ সুৰহে শুনা যায়, সেই কেইটাৰ অসাধাৰণ ৰসোত্তীৰ্ণ গুণলৈ চাই আৰু বাকীকেইটিৰ ৰচনাৰ প্ৰসাদগুণলৈ চাই এই প্ৰত্যয় নজন্মাকৈ নাথাকে যে অম্বিকাগিৰীৰ প্ৰকৃত শিল্পী-সত্তাৰ স্ফুৰণ তেওঁৰ আধ্যাত্মিক ৰসসমৃদ্ধ গীতত যেনেদৰে হৈছে তেওঁৰ আন গীতত যেন তেনেদৰে হোৱা নাই।

অম্বিকাগিৰীৰ কাব্য-পৰিক্ৰমাৰ সন্দৰ্ভত এনে এটি আক্ষেপ শুনা যায় যে ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক আহ্বানৰ তীব্ৰতা আৰু কোলাহলে তেওঁৰ অতীন্দ্ৰিয়বাদী অনুভূতিৰ সূক্ষ্মতা

আৰু আন্তৰিকতাক কক্ষচ্যুত কৰিছিল। আন্তৰিকতাৰপৰা আড়ম্বৰলৈ, উপলব্ধিৰপৰা উচ্ছ্বাসলৈ, মিতভাষণৰপৰা অতিভাষণলৈ অম্বিকাগিৰীৰ পৰিবৰ্তনৰ তাৎপৰ্য্যৰ কথা ড° হীৰেন গোহাঁয়ে চমৎকাৰভাবে ব্যক্ত কৰিছে 'অম্বিকাগিৰী আৰু মানবায়তন'[১] প্ৰবন্ধত। 'অনুভূতি'ৰ যুগৰ অতীন্দ্ৰিয়বাদী সূক্ষ্ম ব্যঞ্জনাময় কাব্যৰ ঠাইত পাছৰ যুগৰ শাসনবিহীন আৰু উদ্দীপনাময় দেশাত্মবোধক আৰু বিপ্লৱী কবিতালৈ হোৱা ৰূপান্তৰৰ প্ৰসংগত ড° গোহাঁয়ে কৈছেঃ "এনে যথাৰ্থ শিল্পসৃষ্টিৰ পাচত আমি অম্বিকাগিৰীৰ কবিতাত এক নতুন সুৰ শুনিবলৈ পাওঁ। এই সুৰ ভগ্নস্বৰ বক্তাৰ সুৰ—প্ৰাক্তন ব্যঞ্জনা আৰু সূক্ষ্ম মূৰ্ছনাৰ ঠাইত আমি তাত শুনো জঠৰ বাগাড়ম্বৰ আৰু অনমনীয় ভেৰী-ধ্বনি।-----মেধা আৰু হৃদয়বৃত্তিৰ বাঙ্ময় মিলনৰ সৈতে নিষ্ফল আৰু সুষমাহীন শব্দঝঙ্কাৰ বিনিময় কৰিবলৈ কোন বাৰু ৰাজী হ'ব? দুখৰ বিষয়, বিস্ময়ৰ বিষয় অম্বিকাগিৰীয়ে এই অবিশ্বাস্য ৰূপান্তৰ স্বীকাৰ কৰি ল'লে। ই অসমীয়া সাহিত্যৰ এটি পৰম দুৰ্ভাগ্য।" এজন অতি শক্তিমান আৰু সূক্ষ্মবোধসম্পন্ন কবিৰ শক্তিৰ এনে অপচয় দুৰ্ভাগ্যজনক, সন্দেহ নাই।

কিন্তু অসমীয়া গীতৰ ক্ষেত্ৰত অম্বিকাগিৰীৰ শক্তিৰ অপচয়ৰ কাহিনী অধিক মৰ্মন্তুদঃ এই কাহিনী ঠিক ৰূপান্তৰৰ নহয়, বৰং প্ৰথমতে তেওঁৰ কলা-সৃষ্টিৰ ক্ষমতাৰ অসম্পূৰ্ণ প্ৰয়োগৰ আৰু তাৰ পাছত, সম্পূৰ্ণ অপ্ৰয়োগৰ। (এইখিনিতে পৰিষ্কাৰ কৰি লোৱা উচিত হ'ব যে অম্বিকাগিৰীৰ কাব্যৰ ৰূপান্তৰ সম্পৰ্কিত ওপৰৰ মন্তব্যখিনি তেওঁৰ গীতৰ ক্ষেত্ৰত সম্পূৰ্ণ প্ৰযোজ্য নহয়। কাৰণ, প্ৰথম কথা, গীতৰ জগতত অম্বিকাগিৰীৰ প্ৰৱেশেই হয় দেশাত্মবোধক গীতৰ যোগেদি আৰু তেওঁ আধ্যাত্মিক শ্ৰেণীৰ গীতসমূহ যি বিশেষ সময়ছোৱাত ৰচনা কৰে, সেই সময়তো তেওঁৰ দেশাত্মবোধৰ গীত ৰচনাৰ ধাৰা অব্যাহত আছিল। দ্বিতীয়তে, তেওঁৰ আধ্যাত্মিক ৰসৰ আটাইবোৰ গীতৰ সুৰ নজনাকৈ অকল কথাৰ আধাৰত একে আষাৰে এনে মন্তব্য দিয়া অন্যায় যে তেওঁৰ অইন সকলো গীত এই শ্ৰেণীৰ সকলো গীতৰ

১. 'অসমবাণী'ত ১৯৬২ চনত প্ৰথম প্ৰকাশিত; 'ৰামধেনু'(?), ৭ম বৰ্ষ, ৪ৰ্থ সংখ্যাত পুনৰ্মুদ্ৰিত।

তুলনাত নিকৃষ্ট।) অম্বিকাগিৰীৰ কাব্যৰ ৰূপান্তৰ সূক্ষ্ম ৰস-তত্ত্বৰ বিচাৰত দুৰ্ভাগ্যজনক হ'লেও এইটো নিশ্চিত যে পিচৰ যুগৰ তেওঁৰ লিখনীনিঃসৃত কবিতাৰাশিৰ বলিষ্ঠতা আৰু ওজঃ গুণো উপেক্ষণীয় নহয়। বৰং তেওঁ মৃত্যুৰ আগলৈকে এই শ্ৰেণীৰ জ্বালাময়ী কবিতাৰ সম্ভাৰেৰে অসমীয়া কাব্যৰ এই দিশত থকা অভাৱ পূৰণ কৰি গৈছে। কিন্তু অম্বিকাগিৰীৰ গীতৰ কি হ'ল? যি অম্বিকাগিৰীয়ে 'কিয় শূন্য হ'বনো জীৱন' আৰু 'আজি বন্দো কি ছন্দেৰে'ৰ দৰে গীত উপহাৰ দিছিল, সেই অম্বিকাগিৰীৰ গীতৰ গতি প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে ৰুদ্ধ হৈ গ'ল 'বন্দো কি ছন্দেৰে'ৰ জন্মৰ কেইবছৰমানৰ ভিতৰতে। এক বিৰাট সম্ভাবনাৰ কি দুঃসহ পৰিণতি! অসমীয়া সাংস্কৃতিক জীৱনৰ কি চৰম দুৰ্ভাগ্য!

প্ৰকৃততে অম্বিকাগিৰীৰ বহুমুখী গুণৰ এই দিশটো, অৰ্থাৎ তেওঁৰ গীতসৃষ্টিৰ ক্ষমতা আটাইতকৈ সম্ভাবনাপূৰ্ণ হৈও আটাইতকৈ অৱহেলিত হোৱা যেন দেখা যায়। (এই অভিযোগ তেওঁৰ অনুৰাগী গুণমুগ্ধসকলৰ বিৰুদ্ধে যিমানখিনি খাটে, তেওঁৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰতো সিমানেই খাটে)। যদি এইটো সঁচা যে ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক কৰ্মমুখিতাই অম্বিকাগিৰীৰ কাব্যৰ সূক্ষ্মতা হৰণ কৰিছিল, এইটো আৰু সঁচা যে সমাজনেতা অম্বিকাগিৰী, ৰাজনীতিবিদ অম্বিকাগিৰী, সংবাদসেৱী অম্বিকাগিৰী, আৰু কবি-সাহিত্যিক অম্বিকাগিৰীৰ হেঁচাত ৰাজহুৱা মঞ্চৰপৰা গীতস্ৰষ্টা অম্বিকাগিৰী ক্ৰমে পিচলৈ আঁতৰি যাবলৈ বাধ্য হৈছিল আৰু অৱশেষত সম্পূৰ্ণ নিষ্ক্ৰান্ত হৈছিল। আকৌ গীতৰ ক্ষেত্ৰতো তেওঁৰ অৱদানৰ শ্ৰেষ্ঠতা সম্পৰ্কে যিখিনি স্বীকৃতি দিয়া হৈছে, সিও প্ৰায় সম্পূৰ্ণভাৱে হৈছে তেওঁৰ গীতৰ কথাংশৰ বিচাৰৰ আধাৰত, কথা আৰু সুৰেৰে সম্পূৰ্ণ গীতৰ আধাৰত নহয়। অথচ অম্বিকাগিৰী অকল গীতিকাৰ নাছিল; তেওঁক আমি বুলিছোঁ গীত-স্ৰষ্টা। সঙ্গীতৰ মঞ্চত তেওঁৰ ভূমিকা আছিল বিভিন্ন আৰু বিচিত্ৰ। তেওঁ আছিল একাধাৰে গীতিকাৰ, সুৰকাৰ, গায়ক আৰু সঙ্গীত-পৰিৱেশক; আৰু ইয়াৰ প্ৰত্যেকটো ভূমিকাৰ মাজেদিয়ে তেওঁ অসমৰ সংস্কৃতিৰ জগতক অনন্য অৱদান দি থৈ গৈছে।

সঙ্গীতৰ জগতৰ লগত অম্বিকাগিৰীৰ পৰিচয় তেওঁৰ মাকৰ

যোগেদি। সুন্দৰীদিয়া সম্বন্ধ জীয়াৰী ৺দেৱকী দেৱী আছিল সুললিত কণ্ঠ আৰু জন্মগত সঙ্গীত-প্ৰতিভাৰ অধিকাৰিণী। তেওঁৰ কণ্ঠত বৰগীত, ঘোষা, কীৰ্তন আদিৰ মাধুৰ্য্যই সকলো শ্ৰোতাকে মুগ্ধ কৰিছিল। মাতৃৰ স্বাভাৱিক সঙ্গীতপ্ৰৱণতাই পুত্ৰৰ কাৰণে সঙ্গীতৰ মনোময় জগতৰ দুৱাৰ মুকলি কৰি দিয়ে। অম্বিকাগিৰীৰ বৰগীত-প্ৰীতি আৰু ভক্তিৰস-সিক্ত আধ্যাত্মিক গীতসমূহৰ অনুভূতিও নিশ্চয় এই প্ৰভাৱৰে ফল।

ইয়াৰ পাছত গুৱাহাটীৰ ছাত্ৰজীৱন : সেই সময়ত আহিছিল স্বদেশী আন্দোলনৰ পটভূমিত ৰচিত অসংখ্য গীতৰ দুৰ্বাৰ স্ৰোত। এই স্ৰোতে দেশপ্ৰেমিক সমাজসচেতন ডেকা অম্বিকাগিৰীক উটুৱাই নিলে। বাটে বাটে সমদলৰ নেতৃত্ব কৰি ডেকা অম্বিকাগিৰীয়ে এই গীতবোৰ গাই গাই সংগ্ৰামৰ মন্ত্ৰ প্ৰচাৰ কৰাত লাগি গ'ল। এই বিষয়ে তেওঁ নিজেই কৈছে–"এই সময়ত বঙ্গৰ বৰিছালৰ-পৰা পুলিচৰ টোকোনৰ কোবত ডাঙৰ মৰটোত বেণ্ডেজ বান্ধি এজন, নামটো পাহৰি গৈছোঁ,—বঙালী ডেকা গুৱাহাটীলৈ আহি কোনো কোনোৰ ঘৰৰ ভিতৰ মহলাত বৈঠক বহুৱাই হাৰমোনিয়ামেৰে —'নীতিবন্ধন, কৰোনা লঙ্ঘন, ৰাজ ধৰ্মসাৰ প্ৰজাৰ পালন। হইয়ে ৰক্ষক, হয়োনা ভক্ষক, অবিচাৰে ৰাজ্য থাকেনা কখন।' 'মায়েৰ দেওয়া মোটা কাপড়, মাথায় তুলে নে ৰে ভাই। দীন দুঃখিনী মা যে আমাৰ, তাৰ বেশী আৰু সাধ্য নাই।' আদি স্বদেশী আন্দোলনৰ গুৰুত্বজ্ঞাপক গীতবোৰ গাই উপস্থিত শ্ৰোতাবিলাকৰ মন বিচলিত কৰি তোলে। আমি কেইজনমানে তেওঁৰ সকলো কেইটা বৈঠকতে এই গীতবোৰ শুনো আৰু আমাৰ মন তাত উদ্বেলিত হৈ উঠে।"[২]

"কলিকতাত নৃত্য-গীতত শিক্ষা পোৱা মণিপুৰী সুন্দৰী ১৬ বছৰীয়া গায়ক নাচনী প্ৰভাৱতীৰ তেজ উতলা গীত"আৰু সেই গীতৰ তালে তালে তেওঁৰ অপূৰ্ব্ব ভঙ্গীমাৰ" নাচেও কম-বয়সীয়া অম্বিকাগিৰীৰ প্ৰাণত কি দৰে অদ্ভুত উদ্দীপনাৰ সঞ্চাৰ কৰিছিল, সেই কথা তেওঁ নিজেই বৰ্ণনা কৰিছে: "প্ৰভাৱতীৰ

---

২. 'ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত দেশাত্মবোধক গীতৰ ভূমিকা'—অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী (ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছ স্মৃতি-গ্ৰন্থ: ১৯৫৮)

এই নৃত্য-গীতত গুৱাহাটীৰ ছাত্ৰ সমাজৰ আমি একাংশ অৰ্থাৎ মই, শ্ৰীবিষ্ণু মেধি, শ্ৰীকালীৰাম বৰ্মণ, শ্ৰীনিধিৰাম দাস, শ্ৰীত্ৰিগুণা বৰুৱা, ৺কুমুদ বৰা, পুষ্প উজীৰ, গণেশ ব্ৰহ্ম, ৺পীতাম্বৰ চক্ৰবৰ্তী, ৺বঙ্কিম বৰা, ৺বালেক লহকৰ, ৺বিনন্দ বৰুৱা আদি তেতিয়া গৰম হৈ উঠোঁ আৰু এই গীতবোৰ বাটে বাটে শোভাযাত্ৰা কৰি গাই স্বদেশী আন্দোলনৰ প্ৰচাৰত লাগি যাওঁ ।"[৩] আৰু শেষত আহিল স্বয়ং মুকুন্দ দাস তেওঁৰ অসাধাৰণ গীত আৰু অভিনয়ৰ সম্ভাৰ লৈ। আগতে উল্লেখ কৰা ডেকাজন আৰু প্ৰভাৱতীৰ গীতৰ যোগেদি মুকুন্দ দাসৰ চিত্তোদ্দীপক গীতৰদ্বাৰা উদ্বুদ্ধ হোৱা অম্বিকাগিৰী এইবাৰ সম্পূৰ্ণ অনুপ্ৰাণিত হ'ল ।—"এইটো ১৯০৫ চনৰ কথা । এই সময়ৰপৰাই বঙ্গৰপৰা উজাই অহা দেশ সেৱাৰ সংগ্ৰামমুখী সাঙ্গীতিক প্ৰভাৱে আমি কেজনমানক উতলা কৰি তোলে, আৰু তেতিয়াৰপৰাই আমাৰ অসমীয়া ভাষাতো সংগ্ৰামমুখী সঙ্গীতে সক্ৰিয় ৰূপ লয় ।"[৪]

এই অনুপ্ৰেৰণাৰেই প্ৰত্যক্ষ ফল যথাক্ৰমে ১৯০৬ আৰু ১৯১০ চনত ৰচিত 'বন্দিনী ভাৰত' আৰু 'কল্যাণময়ী' নামৰ নাট দুখন আৰু তাত সন্নিবিষ্ট এই দুটি গীত :

"যায় যাব প্ৰাণ, আন ধৰি আন
ক্ষান্তত সুমাই ল
বাধা জট ভাঙি বুকু দাঙি দাঙি
নিকিল কিলীয়া হ ।
ভই ভাই নিকিল কলীয়া হ ।"

আৰু—

"মাতিছে মাতিছে মিলন শংখে
মৃত্যু ভবোৱা মাতেৰে
বলা আগুৱাই, শত্ৰুদন্ত
চূৰ্ণিত কৰা দাপেৰে ।"

অম্বিকাগিৰীৰ নিজৰ মতে : "নিজ দেশৰ স্বাধীনতা ৰক্ষা কৰা আৰু পৰদাসত্বৰ যন্ত্ৰণাত মুক্তিৰ উদ্দাম আকাঙ্ক্ষাক ৰূপ দিবলৈকে কৰা সক্ৰিয় পথ-নিৰ্দেশক উদ্যমৰ নিৰ্দশন, বোধহয়

৩. আৰু ৪, পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ ।

উক্ত গীত দুটিয়েই অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰথম সংগ্ৰামমুখী জাতীয়-গীত।"[৫]

১৯০৮ চনত বৰপেটাত 'সনাতন সঙ্গীত সমাজ' স্থাপন আৰু সুদীৰ্ঘ এঘাৰ বছৰ ধৰি অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত অসমীয়া যাত্ৰাভিনয় প্ৰদৰ্শন ঃ এই দলৰ নৃত্য-গীত আৰু অভিনয়ৰ প্ৰশিক্ষক অম্বিকাগিৰী। বাহ্যতঃ এই সংগীত সমাজৰ উদ্দেশ্য বঙলা যাত্ৰাৰ ঠাইত অসমীয়া যাত্ৰাৰ প্ৰবৰ্তন। কিন্তু প্ৰকৃত উদ্দেশ্য আছিল গীত আৰু অভিনয়ৰ যোগেদি বাইজৰ মাজত জাতীয় ভাবৰ জাগৰণ কৰা। গীত আৰু অভিনয়ৰ মাধ্যমেৰে জাতীয় চেতনা উদ্বুদ্ধ কৰি তুলিবাৰ প্ৰেৰণাও সম্ভৱতঃ মুকুন্দ দাসৰপৰাই আহৰিত।

যাত্ৰাৰ পৰ্বৰ এটি চপল গীতৰ নমুনা চাওক—

'দে দে দে দোলন সখী
উৰণ দোলাত দোলন দে'

ইয়াৰ ছন্দৰ দোলনো লক্ষণীয়।

আন এটি গীত ঃ বাজে কিনো সুমধুৰ।'

এই সময়ৰপৰা আৰম্ভ কৰি ১৯২১ চনলৈকে অম্বিকাগিৰীয়ে ৰচনা কৰা বহুতো গীতৰ অন্ততঃ কথাংশ যথেষ্ট সুপৰিচিত। কেইবাটাও গীতৰ সুৰো আজিলৈকে বহুতৰে মনত আছে। সেই সময়ৰ কেইটামান বিখ্যাত গান হ'ল—

'ব'লা ভাই আওৱাই
অতি উচ্চ, অতি উন্নত, অতি সুন্দৰ ঠাই।'

এইতো নহয় হাঁহি তামাচাৰ ভাগৰ জুৰোৱা গান'
'ভাই! দিন যে সমুলি নাই,—
অত কাল গ'ল ভাবোঁতে ভাবোঁতে ফল দেখোঁ একো নাই,"—
'আজি দুশভাগ্যী কাল
ভঙা অলস ভাৰত-আত্মা জাগিছে নিজভাল'

৫. 'বন্দো কি ছন্দেৰে', পৃঃ ৭।

'তোৰ জননী যে দাসী
তথাপি তোৰ নাই চেতনা হায়ৰে ভাৰতবাসী।'[৬]

এই পৰ্বৰ গীতবোৰৰ কিছুমানত সমসাময়িক বঙলা স্বদেশী সুৰৰ প্ৰতিধ্বনি শুনা যায়। তাৰ ভিতৰত মুকুন্দ দাসৰ জুমুঠি অধিক প্ৰকট। 'তোৰ জননী যে দাসী' গীতটো প্ৰায় সম্পূৰ্ণ 'একবাৰ বিদায় দাও মা ঘুৰে আসি' গীতৰ সুৰৰ ভিত্তিত ৰচিত। বাকী কিছুমানৰ সুৰত সেই সময়ত প্ৰচলিত বঙলা যাত্ৰাৰ গানৰ স্বৰবিন্যাস আৰু গায়নশৈলীৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট আৰু ইয়াৰ প্ৰায়বোৰেই ৰাগভিত্তিক।[৭] এসময়ত অম্বিকাগিৰীয়ে গুৱাহাটীত লক্ষ্ণৌৰ ওস্তাদৰ তলত হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সঙ্গীতৰ চৰ্চা কৰাৰ কথা জনা যায় যদিও সি এই গীত-সমূহৰ ৰচনা কালৰ বহু পিছৰ কথা। তাৰ উপৰি অম্বিকাগিৰীৰ সেই সঙ্গীত-শিক্ষা যথেষ্ট দীৰ্ঘ আৰু সম্পূৰ্ণ হোৱা নাছিল। প্ৰকৃততে সেই সময়ৰ জনপ্ৰিয় বঙলা গানৰ সৰহভাগ ৰাগাশ্ৰয়ী আছিল আৰু তেনে গানৰ যোগেদিয়েই অম্বিকাগিৰীৰ হিন্দুস্থানী ৰাগ-ৰাগিণীৰ লগত যথেষ্ট ঘনিষ্ঠ পৰিচয় ঘটিছিল বুলি অনুমান হয়। অৱশ্যে পিছৰ কালৰ ৰাগ-সঙ্গীত চৰ্চাই তেওঁৰ এই পৰিচয় গভীৰতৰ কৰি তুলিছিল বুলি ভাবিবৰ থল আছে।

অম্বিকাগিৰীৰ আধ্যাত্মিক ভাবৰ গীতখিনিও এই সময়ৰে

---

৬. "এই গীতকেইটা অসহযোগ সংগ্ৰাম প্ৰস্তুতিৰ আৰম্ভণতে গুৱাহাটীৰ ৰাজহুৱা সভাবোৰত আৰু শোভাযাত্ৰাত গোৱা হৈছিল। সভাবোৰত গাইছিলো মই নিজে আৰু শোভাযাত্ৰাবোৰত গোৱা হৈছিল দলে-বলে। শোভাযাত্ৰাত গোৱা দল-বলত আছিল বৰ্তমান অসমৰ চিকিৎসা বিভাগৰ ডাইৰেক্টৰ শ্ৰীউমেশ চন্দ্ৰ বৰদলৈ, জোনাব মহিবুদ্দিন আহমেদ, মই আৰু স্বেচ্ছাসেৱক দল আদি···কোনো কোনোটো শোভাযাত্ৰাত এই গীতবিলাক গোৱাত যোগ দিছিল কৰ্মবীৰ নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈ আৰু লোকপ্ৰিয় বৰদলৈ আদিয়েও।" (ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছ স্মৃতিগ্ৰন্থ ১৯৫৮ ঃ অম্বিকাগিৰীৰ পুৰ্বোল্লিখিত প্ৰবন্ধ দ্ৰষ্টব্য)। অইন গীতৰ প্ৰসঙ্গত তেওঁ পদ্মধৰ চলিহা, লক্ষেশ্বৰ বৰুৱা, কালিপ্ৰসাদ বৰুৱা, নৱকুমাৰ দত্ত, অম্বিকাচৰণ পাটোৱাৰী, অজয়কুমাৰ দাস আদিৰ নাম গায়কসকলৰ ভিতৰত উল্লেখ কৰিছে।

৭. 'প্ৰভু, বিমানে উধাই যাও" আৰু 'তই তাণ্ডৱ নাচৰ শিলত' শংখ ভৈৰৱী ব্যৱহাৰ হৈছে। দুয়োটা গানতে টপ্পা জাতীয় 'কাম্মো' আছে। আন কিছুমান গানতো ৰাগৰ ব্যৱহাৰ পোৱা যায়। হাতেলিখা গীতখিনিৰ দুই এটাতো ৰাগৰ উল্লেখ আছে।

ৰচনা। হাতেলিখা অৱস্থাত এই পৰ্য্যায়ৰ ত্ৰিশবো অধিক গীত পোৱা গৈছে। তাৰে অন্ততঃ ১৪টাত ৰচনাৰ চনৰ উল্লেখ আছে। দেখা যায়, এই গীতবোৰৰ আটাইবোৰ নহ'লেও সৰহভাগেই ১৯১২ৰ পৰা ১৯২০ চনৰ ভিতৰত ৰচিত। কলাসৃষ্টি হিচাবে এইচাম গীতৰ এক নিজস্ব বৈশিষ্ট্য, তাৎপৰ্য্য আৰু মূল্য আছে বুলি আমাৰ বিশ্বাস। সেই কাৰণে আমি এই পৰ্য্যায়ৰ গীতসমূহৰ আলোচনা সুকীয়াকৈ কৰিবৰ বাবে পিচলৈ থলোঁ।

১৯২১ চনৰপৰা আৰম্ভ হ'ল আৰু এক পৰ্ব : এই পৰ্বৰ সৰহভাগ গীত জেলৰ ভিতৰত ৰচিত আৰু সেইবাবেই এইবোৰ প্ৰায় প্ৰত্যেকটোতে জেলৰ ভিতৰত হোৱা প্ৰত্যক্ষ অভিজ্ঞতাৰ সাঁচ বিদ্যমান। 'তুই ভাঙিব লাগিব শিল' 'ধৰ ঝাড়ু ধৰ ভাই', 'আৰু কি দেখুৱাবি ভয় কাৰাগাৰ', 'এইতো নহয় জেল দিয়া' ইত্যাদি এই পৰ্বৰ বিখ্যাত গান। জেলৰ ভিতৰত মুখে মুখে ৰচিত হোৱা কাৰণেই হয়তো এই গীতবোৰে এটা সুকীয়া মৰ্য্যাদা লাভ কৰিছিল।[৮] (সুৰত নজৰুলী উদ্দামতাৰ অনুপস্থিতি সত্ত্বেও কথাৰ দুৰ্বাৰতাই এই চাম গীতৰ এমুঠিয়ে নজৰুলৰ কিছুমান বিদ্ৰোহী গীতলৈ মনত পেলাই দিয়ে।) কথাৰ উপস্থাপনৰ কিছু অভিনৱত্বৰ বাহিৰে সুৰৰ ফালৰপৰা এই গীতবোৰত আগৰ গীতৰ তুলনাত বিশেষ নতুনত্ব দেখা নাযায়।

অগ্নিকাগিৰীৰ গীতসৃষ্টিত নতুনকৈ মৌলিকতাৰ জিলিকনি দেখা যায় ১৯২৬ চনৰপৰা ১৯২৮ চনৰ ভিতৰত ৰচিত গীতত। ১৯২৬ চনৰ পাণ্ডু কংগ্ৰেছৰ কাৰণে বিশেষভাৱে ৰচিত 'আজি বন্দো কি ছন্দেৰে'ৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ কথা আমি আগতেই উল্লেখ কৰিছোঁ। ক্ৰমে ১৯২৬ আৰু ১৯২৮ চনত ৰচিত 'আজি কাৰ কি আৱাহন' আৰু 'শুনিবি ভাই দেশৰ কথা কওঁ' গীত দুটিত অগ্নিকাগিৰীয়ে এটা নতুন পৰীক্ষা কৰা দেখা যায়। তেওঁ এই গীত দুটি দেহ-বিচাৰৰ সুৰৰ ভেঁটিত ৰচনা কৰিছে। ইয়াৰে বিশেষকৈ দ্বিতীয় গীতটিত কথা আৰু সুৰৰ এনে সুন্দৰ সংযোগ হৈছে যে ইয়াৰ

---

৮. ৺ৰাধাকান্ত কাকতি আৰু ৺বীৰাঙ্কুমাৰ বৰুৱাৰ দ্বাৰা ইংৰাজীত অনূদিত হৈ *Songs of the Cell* নামেৰে এই পৰ্বৰ গীতসমূহে নানা ঠাইত প্ৰশংসিত হোৱা কথাটো উল্লেখযোগ্য।

সৰল আৰু প্ৰত্যক্ষ আবেদনে লোকগীতৰ নিচিনাকৈ মনক সহজে স্পৰ্শ কৰে। দুখৰ কথা, থলুৱা লোকগীতৰ আহিত ৰচিত অম্বিকাগিৰীৰ এনে আকৰ্ষণীয় সৃষ্টিৰ আৰু নিদৰ্শন পোৱা নাযায়।

সুৰৰ ক্ষেত্ৰত আৰু এটা উল্লেখযোগ্য পৰীক্ষা অম্বিকাগিৰীয়ে কৰিছিল ঃ সেয়া হ'ল তেওঁৰ ৰচনাত বৰগীতৰ ৰাগ-সংযোজন। এতিয়ালৈকে জানিব পৰা গৈছে তেওঁ অন্ততঃ তিনি-চাৰিটা গীতত বৰগীতৰ ৰাগৰ (তেওঁৰ মতে 'নিখুঁত ৰাগ') আলমত সুৰ-সংযোজন। কৰিছিল। সেই গীত কেইটা হ'ল 'বলা ভাই আগুৱাই' (ৰাগঃ বৰাৰী), 'তোমাৰ চৰণ ধূলিৰ তলত উবুৱাই মন-প্ৰাণ' (ৰাগ ঃ গৌৰী) আৰু 'হে জনমভূমি! জননী আমাৰ শান্তি-সাধনা স্বৰ্গ' (ৰাগঃ ভাটিয়ালী)।[১] গীত কেইটা যি ৰূপত পোৱা যায়, অন্তত: বিখ্যাত গীত 'ব'লা ভাই আগুৱাই' সম্প্ৰতি যি ৰূপত আমি শুনো, তাৰপৰা এইবোৰৰ সুৰত বৰগীতৰ ৰাগৰূপৰ আৰু গায়নশৈলীৰ কোনো বৈশিষ্ট্য ধৰা নপৰে। অম্বিকাগিৰীৰ এই পৰীক্ষা খুব সম্ভৱ যথেষ্ট গৱেষণা আৰু সাধনাৰে পুষ্ট নাছিল আৰু সেইবাবেই বৰগীতৰ ৰাগক আধুনিক ৰচনাত প্ৰয়োগ কৰাৰ কোনো সফল কৌশল উদ্ভাৱন কৰাটো তেওঁৰ হৈ নুঠিলগৈ, যদিও তেওঁৰ উদ্দেশ্যৰ আন্তৰিকতা আৰু সাধুতাৰ প্ৰশংসা নকৰি নোৱাৰি। অম্বিকাগিৰীৰ এই প্ৰচেষ্টা আধুনিক অসমীয়া গীতৰ কাৰণে নতুন সম্ভাৱনাৰ দ্বাৰোন্মোচন নহ'লেও অন্তত: এটি সম্ভাৱনাপূৰ্ণ দিশৰ প্ৰতি তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ অঙ্গুলিনিৰ্দেশ, ই নিশ্চিত।

ৰাজহুৱা অনুষ্ঠানত সচেতন গীত পৰিৱেশক হিচাবেও অম্বিকাগিৰীৰ ভূমিকাৰ মূল্য আছে। বলিষ্ঠ উদাত্ত কণ্ঠৰ অধিকাৰী অম্বিকাগিৰীৰ-গীতে শ শ শ্ৰোতাক মুগ্ধ কৰাৰ উপৰিও তেওঁৰ

---

১. ইয়াৰে প্ৰথমটো গীত প্ৰফুল্ল বৰুৱাৰ কণ্ঠত আৰু দ্বিতীয়টো খিৰিজা দাসৰ কণ্ঠত গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ডত গৃহীত হৈছিল। তৃতীয়টো গীতৰ বিষয়ে ৺ৰায়চৌধুৰীয়ে এই ইতিহাস দিছে ঃ "ইং ১৯১৬ চনত গুৱাহাটীত হোৱা আসাম এছোছিয়েচনৰ অধিবেশনত·········বৰগীতৰ সুৰত কৰা এই গীতটো সমবেত-সঙ্গীত হৈছিল, শ্ৰীলক্ষেশ্বৰ বৰুৱা, শ্ৰীকালিপ্ৰসাদ বৰুৱা, মই নিজে আৰু অন্যান্য। ৰাজনৈতিক ৰাজহুৱা অনুষ্ঠান আৰু সভাত বৰগীতৰ সুৰৰ প্ৰচলন এইটোৱেই প্ৰথম।" ('মন্দো কি ছন্দেৰে' পৃঃ ১৫)

সঙ্গীত পৰিৱেশনে সুস্থ অসমীয়া গীতৰ প্ৰতি-শ্ৰোতাৰ আগ্ৰহ জন্মোৱাত ৰৰগুলি যোগাইছিল। বিশেষকৈ ৰাজহুৱা অনুষ্ঠানত ৰৰগীত পৰিৱেশন কৰি তাক জনপ্ৰিয় কৰিবৰ প্ৰথম সফল প্ৰচেষ্টাৰ কৃতিত্ব অম্বিকাগিৰীৰেই। জ্যোতিপ্ৰসাদে 'শোণিতকুঁৱৰী' নাটকৰ পাতনিত অম্বিকাগিৰীৰে এই বিশেষ ৰৰগুলিক অকুণ্ঠ স্বীকৃতি দিছে।

অম্বিকাগিৰীৰ যি কেইটি গীতৰ ভিতৰত আমি অনন্য ৰসৰ সন্ধান পাইছোঁ, আমি এতিয়া সেই পৰ্য্যায়ৰ গীতসমূহৰ অলপ আলোচনা কৰিম। আমি আগতে কৈছোঁ যে এইচাম গীতৰ অকল আঠ-দহটামানৰ সুৰহে আমি সম্পূৰ্ণকৈ শুনিছোঁ, কিছুমানৰ আংশিকভাৱে শুনিছোঁ। ইয়াৰ আটাইবোৰ গীতত তেওঁ সুৰ দি সম্পূৰ্ণ কৰিছিল নে নাই তাকো জনা নাযায়।[১০] অৱশ্যে এই শ্ৰেণীৰ যিখিনি গীত আমি সম্পূৰ্ণৰূপে পাইছোঁ তাৰপৰা আমাৰ এই প্ৰত্যয় জন্মিছে যে এই গীতসমূহৰ ৰস সম্পূৰ্ণ ভিন্ন স্বাদৰ ঃ এইবোৰত যেনেকৈ আছে কথা আৰু সুৰেৰে মন যোগাব পৰা শক্তি তেনেকৈ আছে হৃদয় স্পৰ্শ কৰিব পৰা গুণ। এইবোৰ যেনেকৈ সুন্দৰ গান, তেনেকৈ সুন্দৰ প্ৰাৰ্থনাও।

আমি আৰম্ভণিতে এই পৰ্য্যায়ৰ এটি গীতৰ প্ৰথম কলিৰ উদ্ধৃতি দিছোঁ। আন এটি গীতৰ আৰম্ভ হৈছে এইদৰে—

'প্ৰভু যিমানে উধাই যাওঁ
মোৰ হিয়াৰ তেজেৰে বোলাব তোমাৰ
পদধ্বনি যেন পাওঁ।'

ভগৱানৰ চৰণ-পৰশ লাভৰ কাৰণে কি ঐকান্তিক আকুতি! সেই গীতৰেই পিছৰ অংশত কল্পনাৰ কি সুদূৰপ্ৰসাৰী গতি!

'তুমি যদি কুৰা সান্ধ্য-গগনখনি
আলোড়ি ঝাকুৰা খেলি

১০. নিৰ্ভৰযোগ্য সূত্ৰে জানিব পৰা যায় এই গীতসমূহৰ কিছুমানত সুৰ দিওঁতে ৰূপেটাৰ অম্বিকাচৰণ পাটোৱাৰীয়ে সহযোগ কৰিছিল। ৰায়চৌধুৰী আৰু পাটোৱাৰীয়ে পৰস্পৰক 'মিত' বুলিছিল।

কৰিবা মোক তযু পদ-বিভঙ্গত
ভাণ্ডি উৰি ফুৰা ধূলি,
ভুবনে ভুবনে উৰি উৰি যেন
তযু গুণ-গান গাওঁ ॥'

ভৈৰৱী ৰাগৰ আধাৰত সুৰ-সংযোজিত এই গীতটিৰো এটা দুৰ্বাৰ আকৰ্ষণীয়তা আছে।

আন এটা গীতৰ কথা :

'মোৰ জীৱন মৰণ মথি
তুমি কি সুধানো তুলোঁ বুলি ভাবিছা হে ৰথী।
তোমাৰ মুখত কিবা হাঁহিৰ শত শিখা জ্বলে
কি হেঁপাহৰ আকুল আবেগ চলে কল কলে
হে মহাৰথী,
তুমি কি ভাবি কৰিছা মোৰ এনে লটি-ঘটি।'

এই গীতটিৰে শেষৰ কলিত আছে :

'ভঙ্গিমাতে ভঙা-গঢ়াৰ কিমান সাধুকথা
কতভাবে আছে, আহা! গৰিমাৰে গঁথা
হে মহাৰথী,
তুমি যি ভাবিছা তাকে কৰা তুমিয়ে মোৰ গতি।'

শেষৰ কলিৰ সম্পূৰ্ণ আত্মনিবেদনৰ ভাবে নাম ঘোষাৰে মনত পেলাই নিদিয়ে নে? আন কেইবাটিও গীতত এই একেই সুৰৰ অনুৰণন্ :

'নাথ, কি আছে কি দিম তযু বেচ চেনেহৰ
কিহেৰে জনাম এই প্ৰেম হৃদয়ৰ
তোমাৰে হৃদয় তুমি ল'বা কেনেকৈ?
তুমিয়েতো বিকাশিছা বহুৰূপী হৈ
বিশ্বৰ বুটলি কণ
যিবা দিব খোজোঁ ধন
তাতো জিলিকিছে ছবি তোমাৰে মুখৰ'।

আকৌ :

'নাটনি পৰিছে অন্তৰৰ প্ৰেম
কিহেৰে দিমনো আঞ্জলি

মিঠা মিঠা কথা নগৰে মনত
কি দৰে মাতোঁনো নাথ বুলি ।'

ভাবৰ ফালৰপৰা এই গীতবোৰ 'তুমি' আৰু 'অনুভূতি' কাব্যৰ সমপৰ্য্যায়ৰ হ'লেও অম্বিকাগিৰীৰ কাব্যত থকা আত্মাভিমানৰ গৰ্বিত ভঙ্গী ইয়াত নাই, ভগৱানৰ প্ৰতি দৃপ্ত ৰণাহ্বানৰ ধ্বনিও ইয়াত অনুপস্থিত। এই কথা স্পষ্ট হ'ব তলৰ উদাহৰণবোৰৰ পৰা ঃ

'দিম দিম বুলি ভকতি আঁজলি
ওবেও জীৱন আছোঁ আশা পালি
খোজটি বঢ়াওঁ সাহস নাপাওঁ
কোনে তোলে প্ৰাণ চমকাই ।'

অথবা—

'তোমাৰ চৰণ ধূলিৰ তলতে উবুৰাই মন-প্ৰাণ
মাতিছোঁ কাতৰ কণ্ঠেৰে নাথ, দিয়া মোথোঁ এই দান ঃ
দিন-ৰাতি-পুৱা-সন্ধ্যা-গধূলি
সকলো জীৱন বেঢ়ি
ফলে যেন সুধা ৰঞ্জিত ৰাগে
তোমাৰ মাধুৰীকেৰি
ভৰু অমৃতপূত ভক্তিৰসেৰে
তৃপ্তি কৰা অৱসান ।।'

আৰু—

'প্ৰভু, সকলো তোমাৰে দান
কি আছে কি নাই বাহিৰে ভিতৰে
নাই মান-অভিমান ।'

অম্বিকাগিৰীৰ কাব্যত গোটা অতীন্দ্ৰিয়বাদৰ ৰহস্যবাদী দিশটো এই গীতবোৰত কম প্ৰকট আৰু ইয়াৰ আধ্যাত্মিকতা অধিক প্ৰত্যক্ষ। এই সহজ, স্বাৰ্থহীন অকপট ভক্তিৰ নিদৰ্শনে ঠায়ে ঠায়ে গীতবোৰক নাম-ঘোষাৰ ভক্তিবাদৰ ওচৰ চপাই

আনিছে। অৱশ্যে নৈসৰ্গিক সৌন্দৰ্য্য-চেতনাৰ মাজেদিও এই ভক্তিৰস ঠায়ে ঠায়ে প্ৰকাশ পাইছে:

'নিতাল নিশাৰ বাজে মোৰ কি গহীন গান
উৰি যাব খোজে মোৰ আকুল উদাস প্ৰাণ।
সুৰাগী তাৰকা জাকে
ধৰণীৰ ফাঁকে ফাঁকে
ঢালি দি অমৃত, ঢাকে
দুখ শোক যতমান।'

আকৌ:

'ৰিণিকি ৰিণিকি ধিমিকি ধিমিকি
দ্ৰৱণিত ভ্ৰমে কি?
চিমিকি চিমিকি জিমিকি জিমিকি
লয়লাসে নাচে কি?
অসীম সাঁতুৰি বাজে কি বাতৰি
বাগৰি বাগৰি ভাগৰি ভাগৰি
জীৱন লাহৰী আপোন পাহৰি
সাধনাৰ খোজে কি?'

এই ৰচনাৰ ছন্দ আৰু ধ্বনিৰ বৈশিষ্ট্য অম্বিকাগিৰীৰ নিজা।

ড° হীৰেন গোহাঁয়ে তেখেতৰ পূৰ্বোল্লিখিত প্ৰবন্ধত অম্বিকাগিৰীৰ ৰহস্যবাদী কাব্যৰ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ 'গীতাঞ্জলি'ৰ সৈতে থকা সাদৃশ্যৰ আলোচনা কৰিছে।[১১] 'গীতাঞ্জলি'ৰ পৰ্য্যায়ৰ গীতৰ লগত সমধৰ্মিতা অম্বিকাগিৰীৰ আধ্যাত্মিক ৰসৰ গানত কথা আৰু

১১. অম্বিকাগিৰীৰ কাব্য-আলোচনা এই প্ৰবন্ধৰ উদ্দেশ্য নহয়। তেওঁৰ গীতি-কবিতাৰ ধৰ্মৰ সম্পৰ্কতহে এই প্ৰসঙ্গৰ উত্থাপন। এই সম্পৰ্কে অৱশ্যে মতৰ বিভেদ আছে। শ্ৰীবিশ্বলোক মিশ্ৰই এটি প্ৰবন্ধত ('অসমবাণী', ১৭ আগষ্ট, ১৯৬২) অম্বিকাগিৰীৰ ওপৰত ৰবীন্দ্ৰ-প্ৰভাৱ অস্বীকাৰ কৰি নানা যুক্তি আৰু উদাহৰণ দিছিল। ড° মহেশ্বৰ নেওগৰ মতেও অম্বিকাগিৰী ৰবীন্দ্ৰ-প্ৰভাৱমুক্ত: "অসমীয়া কাব্য-সাহিত্যত অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী এজন বিশিষ্ট আৰু বহু-পৰিমাণে স্বকীয় বৈশিষ্ট্যৰে অকলশৰীয়া কবি। উপনিষদ, কালিদাস, ৰবীন্দ্ৰনাথ, চেক্সপীয়েৰ, মিল্টন বা শ্বেলী-কীটছৰ কাব্যৰ সংস্পৰ্শ আৰু প্ৰভাৱৰ আঁচৰত থাকি ৰায়চৌধুৰীয়ে নিজা ভাবে টাইটানৰ দৰে কাব্যক্ষেত্ৰত থিয় দি নিজ বাট অকলেই যাব লাগিছে।"

সুৰ দুয়োকালৰপৰা—সমধিকৰূপে বৰ্ত্তমান। ইয়াৰ অৰ্থ এয়ে নহয় যে গীতবোৰ 'গীতাঞ্জলি'ৰ অনুকৰণত ৰচিত অথবা 'গীতাঞ্জলি'ৰ গীতৰ দ্বাৰা প্ৰত্যক্ষভাবে প্ৰভাৱিত—যদিও ৰবীন্দ্ৰগীতিৰ সৌন্দৰ্য্যই অম্বিকাগিৰীক আকৃষ্ট কৰিছিল বুলি ধৰি লোৱাটো অসঙ্গত নহয়। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ গীতাঞ্জলিৰ শ্ৰেণীৰ গীতৰ (ইয়াৰ ভিতৰত 'নৈবেদ্য', 'গীতিমাল্য', 'গীতালি'ৰ গীতো পৰে) বিৰাট সংখ্যা, বিচিত্ৰ ৰস আৰু নিটোল অঙ্গিকৰ লগত অম্বিকাগিৰীৰ এইচাম গীতৰ প্ৰকৃত তুলনা হ'ব নোৱাৰে; তথাপি এই কথা ঠিক যে 'গীতাঞ্জলি'ৰ শ্ৰেণীৰ গীতৰ দৰে এই গীতবোৰৰ কথাতো আছে ভগবানৰ সৌন্দৰ্য্যময় মঙ্গলময় প্ৰেমময় ৰূপৰ প্ৰত্যক্ষীকৰণ, ভগৱৎ-করুণা লাভৰ বাবে ব্যাকুলতা, আৰু সুৰত আছে (অন্ততঃ যিখিনি শুনা যায়, তাত) ভাবৰ উপযোগী গাম্ভীৰ্য্য।

এই গীতখিনি সম্পৰ্কে এইখিনিতে এটা প্ৰশ্ন আমাৰ মনলৈ আহিছে। ১৯১২ চনৰপৰা ১৯২০ চনৰ ভিতৰতেই ৰচনা কৰা ত্ৰিশৰো অধিক গীতৰ সুৰ জনপ্ৰিয় কৰিবৰ চেষ্টা কৰাতো দূৰৰ কথা, অম্বিকাগিৰীয়ে এই গীতখিনি ছপাই উলিওৱাৰ কথাও নাভাবিলে কিয়? (তেওঁৰ দেশাত্মবোধক গীতৰ সঙ্কলন তেওঁ নিজেই প্ৰকাশ কৰিছে আৰু তাৰ আগতে এইবোৰৰ ইংৰাজী অনুবাদ প্ৰকাশিত হৈছে)। ইয়াৰ কাৰণ এয়ে নেকি যে অম্বিকাগিৰী তেওঁৰ গীত সম্পৰ্কে উদাসীন আছিল? কিন্তু সেইটো সঁচা যেন নালাগে, কাৰণ তেওঁ দেশাত্মবোধক গীতখিনিৰ অকল প্ৰকাশতেই আগ্ৰহ দেখুওৱা নাই, প্ৰায়বোৰ গীতৰে ইতিহাসো যথেষ্ট সচেতনভাৱে দিছে। তেনেহলে এয়ে নেকি জাতীয় ভাৱোদ্দীপক ৰচনাৰ বাবে সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক জীৱনত খ্যাতিৰ উচ্চ শিখৰত উঠি অম্বিকাগিৰীয়ে তেওঁৰ আধ্যাত্মিক আৰু অতীন্দ্ৰিয়বাদী ৰচনাখিনি অৱহেলা কৰিছিল। এই যুক্তিতো কেবোণ আছে, কাৰণ ১৯২০ চনৰ আগতে অম্বিকাগিৰীৰ ওচৰলৈ তেনে খ্যাতি অহা নাছিল; আৰু ১৯০৮ মানৰপৰা ১৯২০ মানৰ ভিতৰত লিখা অতীন্দ্ৰিয়বাদ আৰু আধ্যাত্মিকতাৰে পুষ্ট 'তুমি', 'বীণা', আৰু 'অনুভূতি' তেওঁ প্ৰকাশ কৰিছিল। তাৰ উপৰি মৃত্যুৰ সময়লৈকে নিজৰ ওচৰত সযত্নে ৰক্ষিত এই গীতখিনিক তেওঁ

অৱহেলা কৰিছিল বুলি কোৱাৰ যুক্তি নাই। তেনেহ'লে এইদৰে ভাবিবৰ থল আছে নেকি যে অম্বিকাগিৰীৰ কাব্য আৰু আন আন গীতৰ ৰচনা আছিল হয় অনুভূতিৰ প্ৰকাশৰ তাগিদাত, নহয় সমাজ-সেৱাৰ আদৰ্শৰ তাগিদাত, কিন্তু তেওঁৰ আধ্যাত্মিক ৰসৰ গীতখিনি আছিল নিতান্ত আত্মনিঃসৃত ৰসধাৰা—যি আছিল তেওঁৰ নিজস্ব ধন, যাক তেওঁ দহজনৰ সতে ভগাই ভোগ কৰিব নুখুজিছিল?[৯] সম্ভৱ এয়েই সঁচা : অম্বিকাগিৰীৰ এই গীতখিনি তেওঁৰ নিভৃত প্ৰাণৰ একান্ত প্ৰকাশ, পৰমাত্মাৰ ওচৰত তেওঁৰ গোপন আত্মনিবেদনৰ ভক্তি-অৰ্ঘ্য। এটা গীততো তাৰেই ইংগিত :

'এইদৰে বাৰু কত দিন মোক
কৰিবা বঞ্চিত কোৱা
জীৱনৰ মোৰ জীৰ্ণ গানকিটি
সঁপি দিলোঁ এই লোৱা।'

অম্বিকাগিৰীৰ জীৱন আৰু কৰ্মৰ বিশদ বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় তেওঁৰ ওপৰত সঙ্গীতৰ প্ৰভাৱ কিমান গভীৰ আৰু কিমান সৰ্বতোমুখী আছিল। ৰাজহুৱা জীৱনত অম্বিকাগিৰীৰ প্ৰৱেশ গীতৰ উপচাৰেৰে; তাৰ পাছত আহিল গীত-ৰচনা, সুৰ-সংযোজনা, গীত-পৰিৱেশন, সঙ্গীতৰ শিক্ষকতা ইত্যাদি ইত্যাদি। পাছৰ জীৱনত গীত-সৃষ্টিৰ লগত তেওঁ প্ৰত্যক্ষভাৱে জড়িত নাছিল যদিও, মৃত্যুৰ আগলৈকে তেওঁ গীত গাবলৈ এৰি দিয়া নাছিল,[১০] আৰু কাব্যৰ মাজেদিওতো অম্বিকাগিৰীৰ সঙ্গীত-প্ৰৱণতাই প্ৰতিফলিত হৈছে। এই বিষয়ে দ্বিমত নাই যে অম্বিকাগিৰীৰ কাব্যৰ এটা প্ৰধান আকৰ্ষণীয়তা তাৰ গীতিধৰ্মিতা। ধ্বনি আৰু ছন্দৰ সাঙ্গীতিক সুষমা তেওঁৰ ৰসোত্তীৰ্ণ কাব্যৰ শ্ৰেষ্ঠ সম্পদ। কিন্তু অকল কাব্য কিয়? অম্বিকাগিৰীৰ সঙ্গীত ৰসিকতাই যেন তেওঁৰ জীৱন আৰু কৰ্মৰ সকলো দিশকে প্লাৱিত কৰি থৈছিল। অকল

---

৯. জানিব পৰা যায় যে এই গীতবোৰৰ কিছুমান তেওঁ প্ৰায়ে নিজে নিজে গাইছিল, গুণগুণাইছিল।

১০. বৃদ্ধবয়সতো অম্বিকাগিৰীয়ে প্ৰায়ে নিজৰ মনৰ আনন্দত গান গাইছিল। মৃত্যুৰ কেইমাহমান আগতে টেপ ৰেকৰ্ড কৰা তেওঁৰ জৰাক্ৰান্ত কণ্ঠৰ গীত কেইটিয়ে তেওঁৰ সঙ্গীতপ্ৰৱণতাৰেই সাক্ষ্য দিয়ে।

গীত আৰু বাদ্যৰ মাজতে সঙ্গীতক আৱদ্ধ কৰি নাৰাখি ব্যাপকভাৱে ছন্দোময় সুষম জীৱনগতিত তেওঁ সঙ্গীতৰ ৰূপ প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল। অম্বিকাগিৰীৰ এই সংগীত-চেতনা এটি প্ৰবন্ধত এইদৰে প্ৰকাশ পাইছে ঃ

"সংগীত হৈছে আত্মনিঃসৃত ৰসধাৰা মনোজগতৰ স্বতঃস্ফুট পৰিকল্পনাক মূকলি কৰা উজ্জ্বল আনন্দৰ জীৱনছবি। সৃষ্টিকলা বৈচিত্ৰ্যৰ পোন মুহূৰ্ত্তৰ ঘূনুক-ঘানাকটোৱেই সঙ্গীতৰ প্ৰথম ৰূপ, আৰু ই লয়-ছন্দ-তাল-মাত্ৰাত দোলন তুলি তুলি ওলাই আহি আহিয়েই জীৱন বিকাশৰ অনন্ত পথত আগবাঢ়ি আহি আছে। গতিকে লয়িক-ছান্দিক-তালিক-মাত্ৰিক সমন্বয়-সমলয়ৰ সচ্চল জীৱন সমষ্টিটো সঙ্গীতৰ লগত নিবিড়ভাৱে ওতপ্ৰোত।"

o o o

[পৰিশিষ্ট অম্বিকাগিৰীৰ কিছুমান গীতৰ সুৰত সমসাময়িক বঙলা গীতৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ প্ৰভাৱ থকাৰ সাক্ষ্য আৰু সম্ভাৱনাৰ কথা আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে। নিশ্চিতভাৱে প্ৰত্যয়িত নহ'লেও অম্বিকাগিৰীৰ সহযোগী আৰু অনুগামী বৰপেটাৰ কেইগৰাকীমান সঙ্গীতবিদৰ সাক্ষ্যৰ পৰা দেখা যায় যে সেই সময়ত মতিলাল ৰায়, দ্বিজেন্দ্ৰলাল আদিৰ যাত্ৰাৰ গীত আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ উপৰিও ৰজনীকান্ত সেন আদিৰ কিছুমান অন্যান্য বঙলা গীত বৰপেটাত জনপ্ৰিয় হৈছিল। অম্বিকাগিৰীৰ নাটকৰ ভিতৰৰ আৰু বাহিৰৰ অন্ততঃ কেইটিমান গীতত তেনেকুৱা গীতৰ সুৰৰ অনুৰণন থকাৰ উমান পোৱা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে 'কেন বঞ্চিত হ'ব চৰণে', 'বাঁকা চাঁদ হে, তোমাৰ বাঁশি কেড়ে নিব', হেৰি এ দিবা 'অৱসান', 'আমাৰ দাও বিদায় ভাই ব্ৰজেশ্বৰ হে'—এইকেইটি গীত উল্লেখ কৰিব পাৰি। অৱশ্যে আৰু অধিক তথ্য সংগৃহীত হ'লেহে এই বিষয়ে নিশ্চিত মতামত দিয়াটো সম্ভৱ হ'ব।]*

* এই প্ৰবন্ধ যুগুত কৰোঁতে সমল দি সহায় কৰা বাবে শ্ৰীযুত প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী, শ্ৰীভবেন বৰুৱা আৰু শ্ৰীবিজনলাল চৌধুৰীৰ ওচৰত লিখক কৃতজ্ঞ। লিখক বিশেষভাৱে ঋণী শ্ৰীযুতা শুচিব্ৰতা ৰায়চৌধুৰী আৰু শ্ৰীকাদম্বিনী ৰায়চৌধুৰীৰ ওচৰত। তেখেতসকলে ✓ৰায়চৌধুৰীৰ গীতৰ কথা আৰু সুৰৰ নানা সমল (প্ৰকাশিত আৰু অপ্ৰকাশিত) আৰু সেই বিষয়ে বহুতো তথ্য-পাতিৰে লিখকক সহায় নকৰা হ'লে এই প্ৰবন্ধ যুগুত কৰা সম্ভৱ নহ'লহেঁতেন।

প্ৰমথেশ-প্ৰতিভা-প্ৰসঙ্গ

দৰ্শকক নিষ্ঠুৰভাৱে কন্দুৱাইছিল এই মানুহজনে। 'দেৱদাস', 'গৃহদাহ', 'মায়েৰ প্ৰাণ', 'শাপমুক্তি'—এখনৰ পিছত এখনকৈ তেওঁ দুখৰ ছবি সৃষ্টি কৰিছিল, ৰূপায়িত কৰিছিল সাধাৰণ মানুহৰ ভাগ্য-বিপৰ্য্যয়ৰ, আশা-ভঙ্গৰ, জীৱন-সংগ্ৰামৰ কাহিনী। শাপ-মুক্তিত এখন নহয় দুখন নহয় তিনিখনকৈ চিতা জ্বলাই দিছিল এই নিষ্ঠুৰ মানুহজনে। আৰু দেৱদাস! দেৱদাসৰ তেওঁ দিয়া চিৰন্তন ট্ৰেজিক নায়কৰ ৰূপায়ণে তেওঁকতো মূৰ্তিমান দেৱদাসলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিছিল।

অথচ তেওঁলোকক কন্দুওৱা এই মানুহজনক ভাৰতৰ অগণিত চিনেমা দৰ্শকে প্ৰাণেদি ভাল পাইছিল। প্ৰমথেশ বৰুৱা তেওঁ-লোকৰ আপোন মানুহ হৈ গৈছিল। কাৰণ প্ৰমথেশ বৰুৱাই সাধাৰণ মানুহৰ দুখ-বেদনাক জীৱন্ত ৰূপ দিব পাৰিছিল, তেওঁৰ ছবিত মানুহে দেখিছিল নিজৰ নিজৰ জীৱনৰেই প্ৰতিফলন।

আকৌ হাঁহিবও জানিছিল এই মানুহজনে, হঁহুৱাবও জানি-ছিল। বৰুৱাৰ sense of humour-অৰ কথা আজিও তেওঁৰ সান্নিধ্যলৈ অহা মানুহে তৃপ্তিৰে সোঁৱৰে। তেওঁ তাহানিৰ দৰ্শকক উপহাৰ দিয়া 'ৰজত-জয়ন্তী' ভাৰতৰ প্ৰথম হাঁহিৰ ছবি হিচাপেই উল্লেখযোগ্য নহয়, সুস্থ হাস্যৰস সৃষ্টিৰ কাৰণে অতুলনীয়ও। তেওঁৰ দুখৰ ছবিতো দৰ্শকক সকাহ দিছিল—যেন সান্ত্বনা দিছিল, দুখ পাহৰাবৰ চেষ্টা কৰিছিল—প্ৰতিবাৰে নতুন ধৰণে হাস্যৰসৰ যোগান ধৰি।

সাধাৰণ মানুহৰ লগত কান্দিব পৰা আৰু হাঁহিব পৰা, সাধাৰণ মানুহৰ জীৱনৰ প্ৰতি সহানুভূতিৰে নিজৰ সৃষ্টিক সুন্দৰ কৰি তোলা এই মানুহজন কিন্তু আছিল 'ৰাজকুমাৰ'—গৌৰীপুৰৰ 'ৰজা' খিতাপধাৰী জমিদাৰৰ ঘৰৰ ল'ৰা। অথচ জমিদাৰী জীৱনৰ প্ৰাচুৰ্য্য আৰু আৰামক হেলাৰঙে এৰি যৈ এই ৰাজকুমাৰে

তেওঁৰ সুখ বিচাৰি গৈছিল আইন এখন জগতলৈ। উপন্যাসৰ দেৱদাসে ভাল পাইছিল ঐশ্বৰ্য্য আৰু বংশমৰ্য্যাদাত নিকৃষ্ট সৰু ঘৰৰ জীয়ৰী পাৰ্বতীক। সঁচা জীৱনৰ দেৱদাসে ভাল পাইছিল তেতিয়াও অৰ্বাচীন বুলি পৰিগণিত এক শিল্প-কলাক—চিনেমাক। দুয়োজন দেৱদাসে নিজৰ নিজৰ সৰ্বগ্ৰাসী ভালপোৱাৰ কাৰণে কেনেকৈ নিজকে নিঃশেষ কৰি দিলে!

অসমৰ শিক্ষা আৰু সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত গৌৰীপুৰৰ শিক্ষানুৰাগী আৰু কলানুৰাগী জমিদাৰ ৰজা প্ৰভাতচন্দ্ৰৰ বৰঙণিৰ কথা আজি অসমৰ বহুতেই নাজানে। কিন্তু ৰজা প্ৰভাতচন্দ্ৰৰ আৰ্থিক আৰু অন্যান্য নানা সাহাৰ্য্যৰ গুণত শিক্ষা লাভ কৰা আজিৰ অসমৰ বহুতো গণ্যমান্য ব্যক্তিয়ে তেওঁৰ দানৰ কথা পাহৰা নাই, পাহৰিব নোৱাৰে। অসমৰ বুৰঞ্জী আৰু পুৰণি পুথি উদ্ধাৰ আৰু প্ৰকাশ আদি বহুতো কামত প্ৰভাতচন্দ্ৰৰ আগ্ৰহ আৰু ঐকান্তিক সাহায্যৰ মুক্তহস্ততাৰ কথা আজিও বহুতো লোকৰ মুখত শুনা যায়।

প্ৰথম পুত্ৰ 'কুমাৰ' প্ৰমথেশৰ সুশিক্ষাৰ কাৰণে ব্যৱস্থাত ৰজা প্ৰভাতচন্দ্ৰই কোনো কৃপণতা কৰা নাছিল। লিখা-পঢ়া, সঙ্গীত, ছবি আঁকা, খেলা-ধূলা সকলোৰে কাৰণে উপযুক্ত ব্যৱস্থা হৈছিল যোগ্য শিক্ষকৰ ওচৰত। আৰু প্ৰত্যেক বিষয়তে অকল আগ্ৰহ নহয়, অভাৱনীয় পাৰদৰ্শিতাও দেখুৱাইছিল বুদ্ধিমান 'কুমাৰ' প্ৰমথেশে। ফলত জমিদাৰৰ হাউলি, ৰাজবাড়ীৰ দেওনা পাৰ হৈ প্ৰমথেশ হৈ পৰিছিল উৎসাহী ডেকা দলৰ উৎসাহৰ কেন্দ্ৰ—খেলপথাৰত, গানৰ বৈঠকত, চিকাৰৰ দলত ডেকা প্ৰমথেশ আছিল সকলোৰে নেতা। কিন্তু সকলো পৰা প্ৰমথেশৰ অভিনয় প্ৰীতিয়ে যেন দুৰ্বলতাৰ ৰূপ লৈছিল। সমবয়সী ডেকা ল'ৰাৰ মনত নাটকৰ আখৰাই দিছিল তেওঁ বেছিকৈ। তেওঁৰ উদ্যোগতে গঢ়ি উঠে গৌৰীপুৰ ইয়ং মেনচ ড্ৰামাটিক ক্লাব, তেওঁৰ পৰিচালনাত 'ৰাজবাড়ী'ৰ সুসজ্জিত ৰঙ্গ-মঞ্চত অভিনীত হয় অসংখ্য নাটক, ইখনৰ পিছত সিখনকৈ। নাটকবোৰত সদায় তেওঁ নায়ক। তেওঁ আছিল অবিসম্বাদী নেতা, তেওঁৰ নেতৃত্ব আছিল যেন স্বতঃসিদ্ধ। অভিনয়ত তেওঁ আছিল নবাগত, কিন্তু প্ৰত্যেকজন

অভিনেতাই তেওঁৰ নিৰ্দেশ মানিছিল মন্ত্ৰমুগ্ধৰ দৰে। তেওঁ ৰাজকুমাৰ আছিল বুলি নহয়, তেওঁ প্ৰধান উদ্যোক্তা আছিল বুলিও নহয়; আটায়ে মোহিত হৈছিল অভিনয়ৰ বিষয়ে তেওঁৰ ধাৰণাৰ অসাধাৰণত্বৰ কাৰণে, তেওঁৰ বৈশিষ্ট্যৰ কাৰণে, তেওঁৰ ষ্টাইলৰ কাৰণে। তেওঁৰ এই ষ্টাইল চমক লগোৱা কায়দাৰ ওপৰত নহয়, তেওঁৰ বুদ্ধিদীপ্ত উজ্জল ব্যক্তিত্বৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত আছিল। সৰুৰেপৰা প্ৰমথেশৰ লগত নাটকত অভিনয় কৰা, প্ৰায় গোটেই জীৱন প্ৰমথেশৰ সহকাৰী হিচাপে কাম কৰা গৌৰীপুৰৰ ৺বিভূতি চক্ৰৱৰ্তীয়ে কৈছিল— "তেওঁৰ অভিনয়ত মঞ্চসুলভ কৃত্ৰিমতাৰ ঠাইত আছিল স্বাভাৱিক সৌষ্ঠৱ—decency"।

অভিনয়ৰ প্ৰতি প্ৰমথেশৰ দুৰ্বলতা আছিল চিৰকলীয়া, আৰু আচলতে অভিনয়েই আছিল তেওঁৰ বৈশিষ্ট্যৰ প্ৰাণ। সঁচা কথা, চিনেমাৰ এনে এটা দিশ নাছিল যিটোত প্ৰমথেশৰ গভীৰ জ্ঞান আৰু অভিজ্ঞতা নাছিল। ফটোগ্ৰাফী, চিত্ৰনাট্য-ৰচনা, সম্পাদনা, ৰেকৰ্ডিং—প্ৰত্যেকটো কাম তেওঁ নিখুঁতভাৱে জানিছিল; পৰিচালনাত তো তেওঁ প্ৰায় অপ্ৰতিদ্বন্দ্বী আছিল। তেওঁৰ বিজোচিত তত্ত্বাৱধানত কিমান শিল্পী, কিমান কলাকুশলীয়ে কাম শিকি চিনেমা জগতত সুপ্ৰতিষ্ঠিত হ'ল। অথচ অভিনয়ত তেওঁ দি যোৱা ব্যক্তিত্বদীপ্ত অভিনয়ৰ ষ্টাইলকতো কোনেও অনুকৰণ কৰিব নোৱাৰিলে। অভিনয়েই যদি প্ৰমথেশৰ প্ৰধান আকৰ্ষণ আছিল, তেওঁৰ শিল্পী-জীৱনৰ মাধ্যম হিচাপে মঞ্চলৈ নগৈ অৰ্বাচীন চিনেমাক বাছি ললে কিয়? এই প্ৰশ্নই মোৰ মনত বাৰে বাৰে খুন্দিয়াই গৈছিল। 'ৰাজবাড়ী'ত প্ৰমথেশৰ পৰিয়ালৰ ওচৰত, আৰু তেওঁৰ তলত কাম কৰা, তেওঁৰ সংস্পৰ্শলৈ অহা আন বহুতৰে ওচৰত তেওঁৰ জীৱন আৰু কৰ্মৰ বিষয়ে সমল বিচাৰি যাওঁতে এই প্ৰশ্নটোৰ উত্তৰ পাবলৈ চেষ্টা কৰিছিলোঁ। যিখিনি কথা জানিছিলোঁ তাৰ পৰা মোৰ ধাৰণা হৈছিল, শিল্পী প্ৰমথেশৰ কাৰণে শ্ৰেষ্ঠ—আৰু প্ৰায় একমাত্ৰ—মাধ্যম আছিল চিনেমা। প্ৰকৃতিয়েও যেন প্ৰমথেশক কথাছবিৰ নায়ক হ'বলৈকে গঢ়িছিল। সাধুকথাৰ ৰাজকুমাৰৰ দৰে সুদৰ্শন প্ৰমথেশৰ মুখশ্ৰীয়ে দৰ্শকৰ মন মুহি নিছিল। আৰু কি ভাষা, নিৰ্বাক ছবিৰে চিনেমা জগতত প্ৰৱেশ কৰা প্ৰমথেশৰ

কণ্ঠ আছিল অদ্ভুত আবেগময়, অভিব্যক্তিময়। ফলত কথাছবিৰ যুগ প্ৰৱৰ্তিত হোৱাত আন বহুতৰ দৰে তেওঁ আহুকালত পৰা দূৰৰ কথা, তেওঁৰ কণ্ঠস্বৰৰ মাধুৰ্য্য তেওঁৰ অভিনয়ৰ অতিৰিক্ত আকৰ্ষণ হৈ পৰিল ; বহুতে বৰুৱাৰ কণ্ঠৰ প্ৰেমত পৰিল। সেই কাৰণেই ৰেকৰ্ডত তেওঁ কৰা নাটকৰ জনপ্ৰিয়তাও হৈছিল অভূতপূৰ্ব। ৰেডিওতো তেওঁৰ অভিনয় শ্ৰোতাৰ সপোনৰ বস্তু হৈ পৰিল। ঢাকা ৰেডিওত তেওঁৰ 'দেৱদাস'ৰ অভিনয় হোৱাৰ দিনা ৰাইজক সেই অভিনয় শুনাৰ সুযোগ দিবৰ বাবে ঢাকাত সেইদিনা সন্ধিয়া চিনেমা শ্বো বন্ধ আছিল। 'শেষেৰ কবিতা'ত অজিত ৰায়ৰ ভাৰতো তেওঁ অবিস্মৰণীয় অভিনয় কৰিছিল, তেওঁৰ অপূৰ্ব কণ্ঠস্বৰেৰে, অনন্য অভিব্যক্তিৰে।

"তেওঁ নিজেই ইমান ভাল ফটো তুলিছিল যে তেওঁ সদায় লোকৰ ফটোহে তুলি গ'ল, তেওঁৰ ফটোতো বেছি তোলাই নহ'ল"— গৌৰীপুৰৰ মাটিয়াবগত প্ৰমথেশৰ অন্যতমা পত্নী শ্ৰীযুতা যমুনা দেৱীক লগ ধৰি প্ৰমথেশৰ পিছৰ জীৱনৰ ফটো আদি বিচাৰোঁতে কথা প্ৰসঙ্গত তেখেতে এইদৰে কৈছিল। অইন অইন সূত্ৰৰ পৰা জানিব পাৰিছিলোঁ অলপ জনা হোৱাৰে পৰা চৌখীন প্ৰমথেশে কান্ধত কেমেৰা লৈ গৌৰীপুৰৰ ওচৰে-পাজৰে ঘূৰি ফুৰিছিল ফটোগ্ৰাফৰ বিষয় বিচাৰি। আৰু তেওঁৰ সৰুকালৰ এই চখেই পিছৰ জীৱনত তেওঁক কৰি তুলিছিল এজন কৃতী আলোক-চিত্ৰশিল্পী।

ল'ৰা প্ৰমথেশে ছবি আঁকিবলৈ শিকাৰ কথা শুনিছিলোঁ। পিছত গম পালোঁ ডাঙৰ প্ৰমথেশেও ছবি আঁকিবলৈ এৰা নাছিল। 'ৰাজবাড়ী'ত প্ৰমথেশৰ প্ৰথমা পত্নী ৺মাধুৰী বৰুৱা আৰু পুত্ৰ শ্ৰীযুত অলকেশ বৰুৱাই (জিনদা) সহজাত সৌজন্যৰে আদৰ-সাদৰ কৰি স্বৰ্গীয় শিল্পীৰ জীৱনৰ বিষয়ে বহুতো নজনা কথা কোৱাৰ উপৰিও তেওঁৰ স্মৃতি-পূত অসংখ্য ফটোগ্ৰাফ, চিঠি-পত্ৰ, টোকা-বহী আদিৰ অমূল্য ভাণ্ডাৰ মোৰ আগত বেতিয়া মেলি দিছিল, তাৰ মাজত পাইছিলোঁ এখন ছবি-আঁকা বহী, প্ৰমথেশে নিজে আঁকা সম্পূৰ্ণ-অসম্পূৰ্ণ বহুতো ছবিৰে ভৰা। চিত্ৰকলাৰ উৎকৰ্ষ হয়তো এই ছবিবোৰত নাই কিন্তু সেইবোৰত আছে প্ৰকাশ বিচৰা এটা শিল্পী-সত্তাৰ স্বাক্ষৰ।

মোৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰ মই এইদৰে পাইছিলোঁ ঃ

ফটো তোলা আৰু ছবি অঁকা—দুয়োটাৰে ভেটি হ'ল দৃশ্যৰূপ। ফটোগ্ৰাফীত যথাযথ প্ৰতিকৃতি আৰু চিত্ৰ-কলাত কল্পনাৰ স্বাধীনতা। শিল্পী মনৰ সকলো কল্পনা আৰু অনুভূতি যদি প্ৰমথেশে তুলিৰে প্ৰকাশ কৰিব পৰা নাছিল, কেমেৰাৰে তেওঁ সেই অপূৰ্ণতাক অতিক্ৰম কৰিব পাৰিছিল ঃ তেওঁ কেমেৰাৰে ছবি আঁকিছিল। দৃশ্যৰূপৰ প্ৰতি তেওঁৰ সহজাত প্ৰবৃত্তি আহি যোগ হৈছিল তেওঁৰ অসাধাৰণ অভিনয়-কুশলতাৰ লগত। তেওঁৰ অ-থিয়েটাৰী সাবলীল আৰু গতিময় অভিনয়ে এনেয়ো মঞ্চৰ সীমাবদ্ধতাৰ মাজত যথেষ্ট সুযোগ নাপাইছিল। তাৰ উপৰি, অভিনয়, চিত্ৰ-কলা আৰু ফটোগ্ৰাফীৰ কি সুন্দৰ সমন্বয় ঘটিছে চিনেমা-শিল্পত। চিনেমা স্বাভাৱিকতে তেওঁৰ কাৰণে আছিল শ্ৰেষ্ঠ মাধ্যম।

চিনেমা জগতত প্ৰমথেশৰ প্ৰবেশ যে খেয়াল বা হুজুগৰ ফল নাছিল বৰং প্ৰতিভা, প্ৰবৃত্তি আৰু ৰুচিৰ স্বাভাৱিক বিকাশৰ পৰিণতি আছিল তাৰ প্ৰথম প্ৰমাণ ঃ কৈশোৰত কলিকতাৰ হেয়াৰ স্কুলত পঢ়ি থকা অৱস্থাতে প্ৰমথেশে মুভি কেমেৰা কিনি বন্ধু-সকলৰে সৈতে কৰা অভিনয়ৰ কিছুমান দৃশ্যৰ চলচ্চিত্ৰ লৈ এই মাধ্যমৰ লগত পৰীক্ষা চলাইছিল, নিজকে ইয়াৰ কাৰণে প্ৰস্তুত কৰি আনিছিল। দ্বিতীয় প্ৰমাণ ঃ চিনেমাক তেওঁৰ শিল্প সৃষ্টিৰ মাধ্যম হিচাপে গ্ৰহণ কৰাৰ সিদ্ধান্ত লোৱাৰ পিছত তেওঁ ইয়াৰ কলা-কৌশলৰ বিষয়ে জ্ঞান লাভ কৰিবৰ উদ্দেশ্যে বিদেশলৈ যায়, শিক্ষা লয় লণ্ডনত, পেৰিচত। এবাৰ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ প্ৰশংসাপূৰ্ণ পৰিচয়-পত্ৰ লৈ পেৰিচৰ এটা বিখ্যাত ষ্টুডিওত কাম শিকিবলৈ যায়। বিদেশত কাম শিকি থকা অৱস্থাত এসময়ত তেওঁ আনকি সাধাৰণ লাইটমেন হিচাপেও কাম কৰিছিল। ইমানেই আছিল তেওঁৰ চিনেমাৰ কাম শিকাৰ আগ্ৰহ। যিহৰ কাৰণে তেওঁ ইমান অৰ্থ, সময়, চিন্তা আৰু বিশেষকৈ যত্ন খটুৱাইছিল সি জানো অকল খেয়াল বা হুজুগ?

আমি বহুতেই নাজানো ইচ্ছা কৰাহেঁতেন প্ৰমথেশ বৰুৱা অসমৰ মন্ত্ৰী হ'ব পাৰিলেহেঁতেন—আচলতে, মন্ত্ৰীৰ পদ তেওঁক

যতাও হৈছিল এসময়ত ; কিন্তু ভাগ্যক্ৰমে সেই পদ তেওঁ গ্ৰহণ নকৰিলে। ৰাজহুৱা বিষয়তো প্ৰমথেশৰ বিশেষ উৎসাহ আছিল, ৰাইজৰ সেৱা কৰিবলৈ সেয়ে তেওঁ ওলাই আহিছিল ৰাজনীতিৰ চোতালৈ। তেওঁ দুবাৰ অসম বিধান সভাৰ সদস্য আছিল, এবাৰ অতি কম বয়সত মনোনীত হৈ আৰু দ্বিতীয়বাৰ নিৰ্বাচিত হৈ। কিছুদিন তেওঁ অসম বিধান সভাৰ স্বৰাজ্য পাৰ্টিৰ চীফ হুইপ আছিল। কিন্তু ৰাজনীতিয়ে সোনকালেই তেওঁক আমুৱালে, ৰাজনীতিৰ দুষিত বতাহত তেওঁৰ শিল্পীসুলভ প্ৰাণে উশাহ লোপোৱা হ'ল। মন্ত্ৰিত্বক নেওচা দি, ৰাজনীতিক বিসৰ্জন দি তেওঁ জৰি গ'ল কলাজগতৰ উন্মুক্ত বতাহলৈ। প্ৰমথেশৰ এই কাৰ্যাত হয়তো অসমে এজন সম্ভাবনাময় বিচক্ষণ ৰাজনৈতিক নেতা হেৰুৱালে, কিন্তু ভাৰতে পালে এজন মহান শিল্পীক, এজন শিল্পগুৰুক।

আচলতে প্ৰমথেশৰ ব্যক্তিত্বই আছিল বহুমুখী। চিনেমাৰ লগত ওৰে জীৱন জড়িত থাকিও চিনেমাৰ সীমিত পৰিসৰৰ ভিতৰত তেওঁৰ ব্যক্তিত্ব আবদ্ধ থকা নাছিল। পদাৰ্থ বিদ্যাত সুখ্যাতিৰে অনাৰ্চ লৈ বি.এচ-চি পাছ কৰা প্ৰমথেশ বৰুৱাৰ মন আছিল নানা বিষয়ত গভীৰ অধ্যয়নৰে পুষ্ট ; তেওঁৰ প্ৰকৃতি আছিল মননশীল আৰু সূক্ষ্ম চেতনাশীল। (সেই কাৰণেই তেওঁ চিনেমাক সাধাৰণ বিনোদনৰ বহুত ওপৰৰ এটা স্তৰলৈ তুলি দিয়াত সক্ষম হৈছিল)। শিক্ষাৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰতো প্ৰমথেশে মনোযোগ দিছিল। তেওঁ এসময়ত অসমৰ পৰা কলিকতা বিশ্ব-বিদ্যালয়ৰ চিনেটৰ সদস্য আছিল। আৰু শেষ বয়সত তেওঁ শিক্ষামূলক ছবিৰ প্ৰতি মনোনিবেশ কৰিছিল। ভাৰতৰ স্কুল-কলেজৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ উপযোগীকৈ ভাৰতত শিক্ষামূলক ছবি তোলাৰ বিষয়ে তেওঁ ইংলণ্ডৰ আৰ্থাৰ ৰেঙ্ক প্ৰতিষ্ঠানৰ লগত বন্দবস্ত সম্পূৰ্ণ কৰিছিল আৰু এই বিষয়ে ভাৰত চৰকাৰৰ লগতো পত্ৰালাপ চলাইছিল।

'ৰাজবাড়ী'ৰ বহুতো এলবামৰ এখন এলবামত কিছুমান ছবিত দেখিছিলোঁ ঃ প্ৰমথেশে পিয়ানো বজাই আছে। সুধি জানিব পাৰিছিলোঁ পিয়ানো আৰু তবলাত ভাল হাত আছিল তেওঁৰ।

আগতে সুগায়কো আছিল, পিছত এজমাৰ কাৰণে গান গোৱা এৰি দিব লগা হয় যদিও চিৰকাল তেওঁ গানৰ ভক্ত আছিল। সেই কাৰণেই তেওঁৰ ছবিত ইমান গীত। বহুতো গানেৰে ছবিক সঙ্গীতময় কৰি তোলা প্ৰথা তেওঁৱেই আৰম্ভ কৰে। কথাছবিত প্ৰথম ৰবীন্দ্ৰ সঙ্গীতৰ ব্যৱহাৰো কৰে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ ভক্ত, ৰবীন্দ্ৰ সঙ্গীতপ্ৰেমী বৰুৱাই। সঙ্গীতৰ লগত থকা তেওঁৰ আত্মীয়তাৰ কাৰণে প্ৰায় প্ৰতিখন ছবিৰ সঙ্গীতত তেওঁৰ যথেষ্ট বৰঙণি আছিল। শুনা যায়, কিছুমান গীতৰ সুৰাৰোপো বৰুৱাই নিজেই কৰিছিল। অকল ভাৰতীয় নহয়, পশ্চিমীয়া সঙ্গীতো তেওঁৰ প্ৰিয় আছিল। 'ৰাজবাড়ী'ত এখন বহী দেখিছিলোঁ: গোটেইখন বহী প্ৰমথেশৰ মুকুতাৰ দৰে আখৰেৰে লিখা ইংৰাজী গানেৰে ভৰা।

চিত্ৰ-নাট্য লিখাত ভাৰতত প্ৰমথেশৰ সমকক্ষ কম মানুহ ওলাইছে বুলি জানো। এখন চিত্ৰ-নাট্যৰ এক অংশ দেখিছোঁ, কি পৰিপাটি লিখা। কিন্তু মোৰ ধাৰণা নাছিল তেওঁৰ ভাষা ইমান সুন্দৰ, ইমান সাহিত্যিক গুণময়। এদিন জিনদাই মোক পঢ়ি শুনাইছিল প্ৰমথেশৰ কেইখনমান চিঠিৰ অংশ, কিছুমান বঙলাত লিখা, কিছুমান ইংৰাজীত। শুনি শুনি মই অভিভূত হৈ পৰিছিলোঁ। কি ইংৰাজী, কি বঙলা—প্ৰত্যেকখন চিঠিতে কি ব্যঞ্জনাময় প্ৰকাশ। একোখন চিঠি হৃদয়গ্ৰাহী বৰ্ণনাৰে সমৃদ্ধ, একোখন গভীৰ জীৱনবোধেৰে সমুজ্জ্বল। মই ভাবিছিলোঁ তেওঁৰ অ'ত-ত'ত সিঁচৰতি হৈ পৰি থকা চিঠি আৰু প্ৰবন্ধবোৰ প্ৰকাশ হ'লে তেওঁৰ জীৱনৰ বিষয়ে নানা তথ্য পোৱাৰ উপৰিও উন্মোচিত হ'লহেঁতেন তেওঁৰ সাহিত্যিক প্ৰতিভাৰ দিশটো। তেওঁৰ কেইখন-মান ছবিৰ কাহিনীও আছিল তেওঁৰ নিজৰে; কেইটামান কাহিনীও লিখিছিল সহকৰ্মীৰ সহায় লৈ।

ভাবিলে আচৰিত লাগে ইমান বিচিত্ৰ গুণৰ অধিকাৰী এই অদ্ভুত মানুহজনৰ বিষয়ে কিমান কম কথা আমি জানো। প্ৰায় সকলোৰে ধাৰণা, চিনেমা কৰাৰ বাহিৰে প্ৰমথেশে যাপন কৰিছিল এক উচ্ছৃঙ্খল জীৱন। সঁচা কথা, প্ৰমথেশ ঋষি নাছিল। স্বাভাৱিক পাৰিবাৰিক জীৱনৰ পৰা তেওঁক এখন অস্বাভাৱিক জগতলৈ টানি লৈ গৈছিল শিল্পীসুলভ অপূৰ্ণতাৰ অশান্তিয়ে।

অথচ তেওঁৰ প্ৰথমা পত্নীৰ তেওঁৰ দুৰ্বলতাৰ প্ৰতি কিমান সহানুভূতি, তেওঁৰ আন্তৰিকতাৰ ওপৰত কিমান বিশ্বাস।

"আচল মানুহজন কেনে আছিল কোনেওতো নিচিনিলে। বহুতেতো তেওঁ মদ খোৱা আদিকে ডাঙৰ কৰি দেখিলে। কিন্তু ভিতৰত তেওঁৰ মনটো কিমান সুন্দৰ আছিল কেইজনে জানিলে?" স্বামীয়ে তেওঁলৈ লিখা চিঠিৰ সযত্ন-ৰক্ষিত টোপোলাটো উলিয়াই আনি প্ৰমথেশ-পত্নী মাধুৰী দেৱীয়ে সিদিনা কৈছিল। আবেগ-গভীৰ কণ্ঠেৰে তাৰে পৰা দুটা-এটা টুকুৰা জিলদাই মোক পঢ়ি শুনাইছিল। সেই টুকুৰাবোৰৰ মাজেদি মই দেখিছিলোঁ তথাকথিত কুকৰ্মৰ অন্তৰালত, দায়িত্বহীন দুশ্চৰিত্ৰ এক ব্যক্তিৰ ঠাইত কৰ্তব্য আৰু প্ৰাণৰ দ্বৈত আহ্বানত বিভ্ৰান্ত হোৱা নিৰুপায় অসহায় এক শিল্পীক। তেওঁৰ চিঠিৰ পাতে পাতে সোচ্চাৰ হৈ আছে এখন ক্ষত-বিক্ষত অন্তৰৰ বেদনা, কৃতকৰ্মৰ কাৰণে অনুশোচনা, দায়িত্ব-পালনত নিজৰ অক্ষমতাৰ কাৰণে আত্ম-গ্লানি। ক'তো শিল্পৰ দোহাই দি নিজৰ দোষ-খণ্ডনৰ চেষ্টা নাই, নিজৰ কৃতকাৰ্যতাৰ সদম্ভ ঘোষণা নাই। মহত্বৰ ইয়াতকৈ ডাঙৰ পৰিচয় আৰু কি লাগে?

এইজন মহান ব্যক্তিক জন্ম দিছিল অসমে, এইজন মহান শিল্পীক ভাৰতলৈ উপহাৰ দিছিল অসমে। যি বঙ্গদেশৰ চলচ্চিত্ৰশিল্পক প্ৰমথেশে জয়যাত্ৰাৰ পথত তুলি দি থৈ গ'ল, সেই বঙ্গদেশেও যেন তেওঁক পাহৰিবৰ উপক্ৰম কৰিছে। কিন্তু অসমৰে নিজৰ এই সন্তানজনৰ কাৰণে আমি কৰিছোঁ কি? কোনো কোনোৱেতো তেওঁৰ বিৰুদ্ধে জাতিদ্ৰোহিতাৰ অভিযোগো আনিছিল; এতিয়াও বহুতে তেওঁক আপোন বুলি গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাই। কিন্তু এই অভিযোগৰ উত্তৰ তেওঁ নিজেই গুৱাহাটীৰ এখন ছাত্ৰসভাত দিয়া ভাষণতেই তেওঁ দিছিল, তেওঁক অসমীয়া-বিৰোধী বোলাত আক্ষেপ কৰিছিল, অসমৰ প্ৰতি, নিজৰ দেশৰ প্ৰতি তেওঁৰ অকৃত্ৰিম প্ৰেমৰ কথা ঘোষণা কৰিছিল।

প্ৰমথেশৰ কনিষ্ঠা ভগ্নী নীলিমা বৰুৱাৰ লগত এই বিষয়ে আলোচনা কৰাত এটা নতুন কথা জানি সঁচাই ভাল লাগিছিল। শেষ বয়সত প্ৰমথেশ অসুস্থ হৈ পৰাত মাজে মাজে

লণ্ডনলৈ গৈছিল চিকিৎসাৰ কাৰণে। এবাৰ ককায়েকে-ভনীয়েক একেটা ঘৰতে আছিল। তেতিয়াই ভনীয়েকৰ উৎসাহত ককায়েকে অসমৰ সাংস্কৃতিক ঐতিহ্যৰ ওপৰত এখন ছবি কৰাৰ সংকল্প কৰে। ৺বৰুৱাই তেতিয়া লণ্ডনত এটা থিয়েটাৰ হলত কাম কৰে। ৰাতি এঘাৰ বজাত তেখেতৰ ছুটী। প্ৰমথেশে সেই ছবিখনৰ কাৰণে কিবা কিবি লিখে, ভাত ৰান্ধে (তেওঁ ৰন্ধা-বঢ়া কৰিবলৈ বৰ ভাল পাইছিল), ৰাতি ৰাতি খাবৰ সময়ত দুয়ো মিলি লিখাখিনিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰে। এইদৰে পৰিকল্পিত ছবিখনৰ বহুখিনি কাগজৰ কাম দুয়ো মিলি শেষ কৰিছিল। জয়মতীৰ কাহিনীক ৰূপ দিয়াৰ অভিপ্ৰায় কৰিও এবাৰ তেওঁ সমল বিচাৰিছিল। আমাৰ দুৰ্ভাগ্য এই দুখন পৰিকল্পিত ছবিৰ এখনেও ৰূপ নাপালে; তাৰ আগতে শিল্পীক আমি হেৰুৱালোঁ।

জীৱনৰ সৰহখিনি সময় নিজৰ ঘৰৰ পৰা, নিজৰ গাৱঁৰ পৰা, প্ৰদেশৰ পৰা আঁতৰত থকা প্ৰমথেশে ভাল পাইছিল—লণ্ডনক নহয়, পেৰিচক নহয়, আনকি কলিকতাকো নহয়—গৌৰীপুৰক, অসমৰ গৌৰীপুৰক, তেওঁৰ ওপজা ঠাই গৌৰীপুৰক। মোৰ কাণত আজিও বাজি আছে জিনদাই পঢ়ি দিয়া কেইবাখনো চিঠিত ব্যক্ত হোৱা প্ৰমথেশৰ সেই ইচ্ছা: "মই ঘূৰি যাম গৌৰীপুৰলৈ, মোৰ গাওঁ গৌৰীপুৰলৈ, মোৰ মৰমৰ গাওঁ গৌৰীপুৰলৈ।"[১]

●●●

১ অধিক তথ্যৰ বাবে দ্ৰষ্টব্য 'প্ৰমথেশ বৰুৱা স্মৃতিগ্ৰন্থ', সম্পাদক শ্ৰীযোগেশ দাস (গুৱাহাটী, ১৯৬৩)।

কলাৰ ক্ষেত্ৰত পৰম্পৰা আৰু পৰম্পৰা-অতিক্ৰমণ ঃ
॥ বিষয়-বস্তু আৰু ৰীতিৰ প্ৰয়োগৰ প্ৰসঙ্গত দু-আষাৰমান ॥

আজি কেইবছৰমান আগতে নেশ্যনেল বুক ট্ৰাষ্টৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত শঙ্কৰদেৱৰ জীৱনী এখনৰ বেটুপাতত যিখন ছবি দিয়া হৈছিল তাক লৈ অসমৰ এখন আগ শাৰীৰ কাকতত দীৰ্ঘ দিন ধৰি বিতৰ্কৰ ধুমুহা বলিছিল। সেই প্ৰসঙ্গত প্ৰকাশিত হোৱা মত-বোৰৰ সৰহভাগেই আছিল ছবিখনৰ বিৰুদ্ধে, আৰু তাত ব্যৱহৃত হোৱা কেইটামানৰ প্ৰধান যুক্তি আছিল এনেধৰণৰ ঃ এক, সত্ৰীয়া ঐতিহ্য অনুসৰি গুৰুজনাৰ চিত্ৰ অঁকাৰ পৰম্পৰা নাই ; দুই, ছবি-খন শঙ্কৰদেৱৰ পাৰম্পৰিক বৰ্ণনাৰ লগত খাপ খোৱা বিধৰ হোৱা নাই ; তিনি, ছবিখনে সমসাময়িক অসমীয়া বৈষ্ণৱ জীৱনৰ অনুষঙ্গেৰে সৈতে শঙ্কৰদেৱক উপযুক্তভাৱে দাঙি ধৰিব পৰা নাই ; আৰু চাৰি, যিহেতু শঙ্কৰদেৱ নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ গুৰি-ধৰোঁতা আৰু চিত্ৰ-ভাগৱত আদি সচিত্ৰ পুথিয়ে প্ৰতিনিধিত্ব কৰা সত্ৰীয়া বৈষ্ণৱ চিত্ৰশৈলীৰ প্ৰৱৰ্তক আছিল, আলোচ্য ছবিখন সেই শৈলীত অঙ্কিত নোহোৱাত সি দোষযুক্ত হৈছে।

আমি ছবিখনৰ নান্দনিক উৎকৰ্ষ বা ঐতিহাসিক অনুষঙ্গ বিচাৰৰ প্ৰশ্ন ইয়াত তুলিব খোজা নাই। কিন্তু ছবিখনৰ বিৰুদ্ধে উল্লিখিত যুক্তিবোৰৰ যি দুটাত কলাৰ বিষয়-বস্তু আৰু কলা-ৰীতিৰ প্ৰয়োগ সম্পৰ্কীয় প্ৰশ্ন জড়িত আছে, সেই দুটাৰ প্ৰসঙ্গতহে দুটিমান বক্তব্য নিবেদন কৰিব খুজিছোঁ।

সেই যুক্তি দুটা হ'ল ক্ৰমে প্ৰথমবটো আৰু শেষবটো। প্ৰথম যুক্তিটোৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয় হ'ল এই যে, যিহেতু শঙ্কৰদেৱৰ ছবি অঁকাটো সত্ৰীয়া ঐতিহ্য অনুসৰি অ-পৰম্পৰাগত গতিকে তেনে ছবি কোনোবাই আঁকিলে তাক নিষিদ্ধ নকৰিলেও তাৰ প্ৰ[illegible]

সন্দেহ কৰিবলগীয়া। আমাৰ বক্তব্য : ধৰি লওঁ, শঙ্কৰদেৱৰ প্ৰতিকৃতি-অঙ্কন কেতিয়াও সত্ৰীয়া ধৰ্মীয় পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্ভুক্ত হোৱা নাছিল আৰু এতিয়াও হোৱা নাই।[১] কিন্তু শঙ্কৰদেৱক জানো আজিও অকল এক বিশেষ ধৰ্মীয় পৰম্পৰাৰ সতেই যুক্ত কৰি থোৱা হয়, বা থোৱা উচিত? ধৰ্মীয় পৰম্পৰাৰ মৰ্য্যাদা কোনো গুণে ক্ষুণ্ণ নকৰাকৈও শঙ্কৰদেৱৰ ব্যক্তিত্ব, প্ৰতিভা আৰু কৰ্মৰ বিভিন্ন দিশৰ সশ্ৰদ্ধ আৱিষ্কাৰ আৰু মূল্যায়ন হৈ আছে আৰু হৈ থাকিব। তেনে অৱস্থাত ধৰ্মীয় পৰম্পৰাত আগতে নাছিল বুলি ধৰি লৈ চিৰদিনৰ বাবে আৰু সকলোৰে বাবে শঙ্কৰদেৱৰ ছবি অঁকা বা মূৰ্তি নিৰ্মাণ কৰা গৰ্হিত কাম বুলি বিবেচিত হৈ থাকিব লাগিব জানো? বিশেষকৈ যি শঙ্কৰদেৱ অসমৰ চিত্ৰ-ভাস্কৰ্য্য-স্থাপত্যকে ধৰি সুকুমাৰ কলাৰ বিভিন্ন ধাৰাৰ নৱ-প্ৰবাহৰ ভগীৰথ স্বৰূপ আছিল, সেই শঙ্কৰ-গুৰুৰ প্ৰতিকৃতি কলাত্মক প্ৰকাশৰ বিষয়-বস্তু হিচাপে লোৱা হ'লে তাৰ দ্বাৰা গুৰুজন বা তেওঁৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত পৰম্পৰাৰ অৱমাননা কৰা হয় বুলি ভবাৰ সঁচাকৈয়ে যুক্তি আছে নে?

এইমাত্ৰ কৰা আলোচনাত জড়িত থকা প্ৰশ্নটো আছিল কলাৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত পৰম্পৰাৰ দ্বাৰা বিষয়-বস্তুৰ সীমিতকৰণৰ।

আমি আলোচনা কৰিব খোজা দ্বিতীয় যুক্তিটোত সোমাই আছে কলা-ৰীতি বা শৈলীৰ প্ৰয়োগৰ বিষয়ে কিছু মৌলিক আৰু

---

১. দৰাচলতে এই ধাৰণাটো শুদ্ধও নহয়। সত্ৰীয়া পৰম্পৰাত যে গুৰুসকলৰ প্ৰতিকৃতি অংকন কৰাত বাধা নাছিল, তাৰ প্ৰমাণ এই পৰম্পৰাৰ সাঁচিপতীয়া পুথিয়েই দিয়ে। "বৰপেটা সত্ৰত পোৱা ৰমাকান্ত দ্বিজৰ 'বনমালীদেৱৰ-চৰিত'খন এই বাবেই মনোগ্ৰাহী যে তাত শংকৰদেৱ, মাধৱদেৱ, দামোদৰদেৱ, বনমালীদেৱ, চৈতন্যদেৱ, ৰজা চক্ৰধ্বজ সিংহ প্ৰমুখ্যে ইতিহাস-প্ৰসিদ্ধ লোকসকলৰ চিত্ৰাংকন কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। অৱশ্যে চিত্ৰবোৰত ব্যক্তিচিত্ৰণৰ বাস্তৱতা দেখা পোৱা নাযায়। ইয়াৰ চিত্ৰকৰজনৰ নামো পোৱা গৈছে। তেওঁ আছিল সত্ৰীয়া খনিকৰ—বিজয় খনিকৰ। শংকৰদেৱ আৰু আন আন সন্তসকলৰ জীৱনীবোৰত কিছুমান অপেশত চিত্ৰ অঁকাৰ প্ৰচেষ্টা দেখা পোৱা যায়। চিত্ৰবিদ্যা বা বাস্তৱ কোনো কালৰ পৰা সেইবোৰ লেখত লবলগীয়া পদাৰ্থ কিন্তু নহয়।" ড° মহেশ্বৰ নেওগ : "অসমৰ চিত্ৰকলা", প্ৰবন্ধ-নিচয় (সম্পা. ড° উপেন্দ্ৰনাথ গোস্বামী, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়, ১৯৭৪)।

তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ প্ৰশ্ন। আলোচ্য যুক্তিটোত প্ৰতিপন্ন কৰিব খোজা হৈছে যে শঙ্কৰদেৱৰ চিত্ৰ অঙ্কিত হ'লে সি সত্ৰীয়া শৈলীতহে হ'ব লাগিব; অৰ্থাৎ ওলোটাকৈ, সত্ৰীয়া শৈলীৰ বাহিৰে আন কোনো ৰীতিত শঙ্কৰদেৱৰ চিত্ৰ অঁকা হ'ব নোৱাৰে, বা হ'লেও সি গ্ৰহণযোগ্য হ'ব নোৱাৰে। সাধাৰণীকৰণ কৰিলে কথাষাৰৰ অৰ্থ এনে হয়গৈ: বিশেষ পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্ভুক্ত কোনো বিষয়-বস্তুৰ কলাগত ৰূপায়ন সেই পৰম্পৰাৰ লগত জড়িত কোনো বিশেষ কলা-ৰীতিতহে হ'ব পাৰে বা হোৱা উচিত। এইখিনিতে আমাৰ আপত্তি। শঙ্কৰদেৱৰ ছবি অকল সত্ৰীয়া চিত্ৰ-শৈলীত অঁকাটো বাধ্যতামূলক হ'লে, উদাহৰণ স্বৰূপে, বুদ্ধদেৱৰ ছবি বা যীশু খ্ৰীষ্টৰ ছবিও ক্ৰমে বৌদ্ধ ধৰ্ম বা খ্ৰীষ্ট ধৰ্মৰ লগত যুক্ত পাৰম্পৰিক কলা-ৰীতিত অঁকাৰ বাহিৰে গত্যন্তৰ নাথাকিব। এনেকুৱা হ'লে আমি কলাত্মক প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত কিছুমান বিসঙ্গতিপূৰ্ণ অৱস্থাৰ সম্মুখীন হ'ম। এটা উদাহৰণ লোৱা যক। এজন অনা-অসমীয়া চিত্ৰকৰে (অসমীয়াও হ'ব পাৰে, কিন্তু অনা-অসমীয়া হ'লে পৰিস্থিতিৰ তাৎপৰ্য্য অধিক স্পষ্ট হয়)—যি সত্ৰীয়া শৈলীৰ লগত পৰিচিত নহয় বা হ'লেও সেই শৈলী তেওঁৰ ৰুচি বা আয়ত্তৰ ভিতৰুৱা নহয়—যদি শঙ্কৰদেৱৰ অসাধাৰণ গুণ-গৰিমাত মুগ্ধ হৈ গুৰুজনাৰ এখন ছবি আঁকিব খোজে, তেওঁক আমি কি ক'ম? ক'ম নেকি যে, যিহেতু সত্ৰীয়া শৈলীৰ লগত তোমাৰ সংযোগ নাই, সেয়ে তুমি শঙ্কৰদেৱৰ ছবি আঁকিবলৈ অনুপযুক্ত বা অধিকাৰহীন? এনেওতো হ'ব পাৰে যে শিল্পীগৰাকীৰ দ্বাৰা নিৰ্বাচিত নিজস্ব শৈলীতহে শঙ্কৰদেৱৰ তেওঁ-দেখা ৰূপ যথাযথভাৱে প্ৰতিভাত হ'ব অথচ সত্ৰীয়া শৈলী গ্ৰহণ কৰি তেওঁ অকা ছবিত নহ'ব? যামিনী ৰায়ে যীশুখৃষ্ট আৰু খ্ৰীষ্টীয় ধৰ্মীয় কাহিনীৰ অন্যান্য বিষয় বস্তুৰ আধাৰত এলানি ছবি আঁকিছিল সম্পূৰ্ণৰূপে ভাৰতীয় লোক-কলাভিত্তিক তেওঁৰ নিজস্ব ৰীতিত, যি ৰীতিৰ খ্ৰীষ্টীয় পৰম্পৰাৰ লগত কোনো সংযোগ নাই। সেই আলি ছবিৰ ৰসোত্তীৰ্ণতাৰ বিষয়ে ৰসিকমহল উচ্ছ্বসিত। এতিয়া, খ্ৰীষ্টীয় পৰম্পৰাৰ লগত যুক্ত নহয় বুলি সেই ছবিসমূহৰ নান্দনিক উৎকৰ্ষক অস্বীকাৰ কৰা হ'ব কেনেকৈ? সেয়ে আমি ভাবোঁ যে, বিশেষ বিষয়-বস্তুৰ

জগত বিশেষ কলা-ৰীতিৰ অনিবাৰ্য্য সংযুক্তিৰ এই যে বন্ধন—সি স্ব-আৰোপিতই হওক বা পৰাৰোপিতই হওক—ইয়াৰ পৰা শিল্পী মুক্ত হোৱা উচিত।

এই কথাটোৰে আৰু এটা দিশ আছে। পৰম্পৰাগত শৈলী অকল পৰম্পৰাগত বিষয়-বস্তুৰ ৰূপায়নতহে ব্যৱহৃত হোৱা উচিত নেকি? অ-পৰম্পৰাগত বিষয়বস্তুত পৰম্পৰাগত লোকাশ্ৰিত বা শিষ্ট শৈলীৰ ব্যৱহাৰ সম্ভৱ বা যুগুত হয় নে নহয়? বিশেষকৈ আধুনিক জীৱন, আধুনিক জগত, আধুনিক মানসৰ পৰিস্ফুটনত আমাৰ পৰম্পৰাগত শৈলীৰ প্ৰয়োগৰ সম্ভাৱনা কিমানখিনি? আজি আমাৰ আধুনিক শিক্ষা, চিন্তা, জীৱন-ধাৰণৰ প্ৰণালী, কাৰিকৰী দক্ষতা আদি ইমান দূৰ পাশ্চাত্য-ভিত্তিক আৰু পাশ্চাত্য-অনুপ্ৰাণিত যে আধুনিক-ধৰ্মিতা আৰু পাশ্চাত্য-ধৰ্মিতাক সমাৰ্থক বুলি ধৰি লোৱাৰ প্ৰৱণতা এটা আমাৰ মাজত দেখা পোৱা যায়। অইন কলা-মাধ্যমৰ তুলনাত চিত্ৰ-ভাস্কৰ্য্য-স্থাপত্য আদিৰ ক্ষেত্ৰত এই প্ৰৱণতা বোধকৰোঁ অধিক প্ৰকট। অথচ আধুনিক চিন্তা, মানসিকতা, দৃষ্টিভঙ্গী ইত্যাদিৰ ভিতৰত থকা যি সৰ্বজনীনতা সি কোনো বিশেষ গোলাৰ্ধ বা অঞ্চল বা জনগোষ্ঠীৰ নিজস্ব সম্পত্তি বুলি ধৰাৰ প্ৰয়োজন নাই। সেই বিশেষ চিন্তা, মানসিকতা আৰু দৃষ্টিভঙ্গীৰ প্ৰকাশো কোনো বিশেষ কলা-ৰীতিৰ অধীন হোৱাৰো প্ৰয়োজন নাই। একেটা ভাৱ, একেটা বক্তব্যই যদি বিভিন্ন ভাষাত প্ৰকাশিত হ'ব পাৰে, একেটা বিষয়-বস্তুও বিভিন্ন কলা-ৰীতিত বিধৃত হ'ব নোৱাৰাৰ কাৰণ নাই। (অৱশ্যে ভাৱ প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত ভাষাৰ যি বিশুদ্ধতাৰ আৱশ্যক কলাত্মক প্ৰকাশৰ ক্ষেত্ৰত কলাৰীতিৰ তেনে বিশুদ্ধতাৰ আৱশ্যক নহয়।)

ওপৰৰ কথাখিনিৰ সূত্ৰ ধৰি আমি ক'ব পাৰোঁ যে অ-পৰম্পৰাগত আৰু আধুনিক বিষয়-বস্তুৰ কলাত্মক প্ৰকাশৰ ৰীতি বা শৈলীও ভাৰতীয় হ'ব পাৰে আৰু সেই ৰীতি বা শৈলী পাৰম্পৰিক ভাৰতীয় কলাৰীতিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰা হ'ব পাৰে। আৰু সেইটো বোধকৰোঁ হোৱা উচিতো—বিশেষকৈ আমাৰ যেতিয়া এটা সুদীৰ্ঘ, সমৃদ্ধ আৰু সুস্বীকৃত কলা-ঐতিহ্য আছে। ভাৰতীয় কলা-ঐতিহ্যৰ কথা কওঁতে আমি অসমৰ মানুহে অসমীয়া কলা-ঐতিহ্যৰ কথাও ক'ব পাৰোঁ। ভাৰতীয় কলা-ঐতিহ্যৰ

জগতে আমি উত্তৰাধিকাৰ হিচাপে পাইছোঁ এনে এক অসমীয়া কলা-ঐতিহ্য যি লোকোত্তৃত বৰ্ণাঢ্যতাৰে বিশেষভাৱে সমৃদ্ধ। এই পৰম্পৰাগত ঐতিহ্যৰ ক্ষেত্ৰত আমাৰ সচেতনতা অৱশ্যে সেই কলা-সম্পদসমূহৰ পুনৰুদ্ধাৰ আৰু সংৰক্ষণৰ প্ৰচেষ্টাতেই সীমাবদ্ধ হোৱা উচিত নহয়, আমাৰ পৰম্পৰাগত শৈলী আৰু আঙ্গিকক নতুন নতুন কলাসৃষ্টিত উপযুক্তভাৱে কামত লগোৱাতো আমি—বিশেষকৈ আমাৰ শিল্পীসকল—আগ্ৰহী হোৱা উচিত।

এইখিনিতে কোৱা উচিত হ'ব যে পৰম্পৰা-সচেতন হোৱাৰ অৰ্থ অতীতলৈ প্ৰত্যাবৰ্তন নহয়। কেতিয়াবা কোনো বিশেষ অৱস্থাত অবাঞ্ছিতভাৱে পৰম্পৰা লুপ্ত হৈ গ'লে বা লুপ্ত হোৱাৰ আশংকা উপস্থিত হ'লে অতীতমুখী পৰম্পৰা-সন্ধানী প্ৰচেষ্টাৰ প্ৰয়োজন হ'ব পাৰে। এনে প্ৰচেষ্টাৰ প্ৰয়োজন ভাৰতত এসময়ত হৈছিল আৰু তাৰ পৰাই গঢ় লৈছিল ইংৰাজী অনুপ্ৰেৰণাত ইংৰাজ শিক্ষকৰ তত্ত্বাৱধানত লালিত আধুনিক ভাৰতীয় কলা-শিক্ষাৰ যান্ত্ৰিক পাশ্চাত্যসৰ্বস্বতাৰ পৰা মুক্তি বিচৰা ভাৰতীয় কলা-জগতৰ পুনৰুজ্জীৱন আন্দোলনে। সেই আন্দোলনৰ পুৰোধাসকলৰ শিল্পী হিচাপে ব্যক্তিগত সাফল্যৰ উপৰিও অতিৰিক্ত কৃতিত্ব এইখিনিতে যে তেওঁলোকে পৰম্পৰা-সচেতনতাৰ এটা বাতাৱৰণ সৃষ্টি কৰি থৈ গ'ল, আৰু সেইকাৰণেই তেওঁলোক উত্তৰসূৰীসকলৰ বিশেষ কৃতজ্ঞতাৰ পাত্ৰ হৈ থকা উচিত।

প্ৰকৃততে পৰম্পৰা নিজে এটা স্থিৰ বা স্থবিৰ বস্তু নহয়; সময় আৰু অৱস্থাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত পৰম্পৰাৰো পৰিবৰ্তন হয়; আগতেও হৈছে, এতিয়াও হৈ আছে, ভৱিষ্যতেও হ'ব। পৰম্পৰাৰ লগত পৰিবৰ্তনৰ সম্পৰ্কৰ বিষয়ে এই যুগৰ এজন শ্ৰেষ্ঠ কবি আৰু সমালোচক টি. এচ. এলিয়টৰ কিছুমান তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ উক্তি আছে, যিবোৰ সাহিত্যৰ বিশেষ প্ৰসঙ্গত কৰা হ'লেও সকলো কলা-মাধ্যমৰ ক্ষেত্ৰতেই প্ৰযোজ্য। এলিয়টে কৈছে যে পৰম্পৰা মানেই কিছুমান আঁকোৰগোজ বিশ্বাস নহয়। বহু সময়ত পৰম্পৰা-ৰক্ষাৰ নামত মৌলিক প্ৰয়োজনৰ তাগিদাতকৈ অনুভূতিপ্ৰৱণতাইহে উচ্চ স্থান পায়। পৰম্পৰাক অলঙ্ঘনীয় বা পৰিবৰ্তন-বিৰোধী কিবা বস্তু বুলি ভবাটো ভুল। ("Tradition is not solely, or even primarily, the maintenance of a set of dogmatic

—১

beliefs .... We are always in danger, in clinging to an old tradition, or attempting to re-establish one, of confusing the vital and the nu-essential, the real and the sentimental. Our second danger is to associate tradition with the immovable; to think of it as something hostile to change....") পৰম্পৰাই অতীতৰ প্ৰতি অন্ধ আনুগত্য নুবুজায়, বৰং সূচায় অতীতৰ লগত বৰ্তমানৰ সংযোগৰ কথা, বৰ্তমানতে অতীতৰ উপস্থিতিৰ কথা। এলিয়টৰ ভাষাত ঃ "Tradition ·· involves a perception not only of the pastness of the past but of its presence." এলিয়টে কৈছে, বৰ্তমান যেনেকৈ অতীতৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত হয়, তেনেকৈ অতীতো বৰ্তমানৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত ৰূপান্বিত হ'ব লাগে। ("···the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past.")[১]

এয়া গ'ল পৰম্পৰাৰ ক্ষেত্ৰত থকা অতীত আৰু বৰ্তমানৰ সম্পৰ্কৰ কথা। আৰু এবিধ সম্পৰ্কৰ বিষয়ে আমি আগতে এঠাইত উল্লেখ কৰিছিলোঁ ঃ সেয়া হ'ল পৰম্পৰা আৰু বিশ্ব-জনীনতাৰ সম্পৰ্কৰ কথা। পৰম্পৰা যিহেতু বিশেষ অঞ্চল-বা গোষ্ঠী-নিৰ্ভৰ, সেয়েহে বিশেষ পৰম্পৰাৰ ৰক্ষা বা প্ৰয়োগৰ কথা উঠিলে এই প্ৰশ্নও লগতে উঠে ঃ এই বিশেষ পৰম্পৰাৰ মাধ্যমেৰে সৰ্বজনীনতা বা বিশ্বজনীনতা আয়ত্ত কৰা সম্ভৱ নে ? উত্তৰ হ'ল, নিশ্চয় সম্ভৱ। অকল সম্ভৱেই নহয়, প্ৰয়োজনীয়ও। ভাৰতীয় হৈও বিশ্বজনীন হোৱাৰ, অসমীয়া হৈও সৰ্বজনীন হোৱাৰ যে অকল সম্ভাৱনাই আছে এনে নহয়, বিশ্বৰ সংস্কৃতিৰ বৈচিত্ৰ্য ৰক্ষাৰ বাবে তাৰ প্ৰয়োজনো আছে—এই মত দৃঢ়তাৰে পোষণ কৰিছিল জ্যোতি-প্ৰসাদে। 'পৰম্পৰা' আখ্যাটো ব্যৱহাৰ নকৰিলেও সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত আমি উল্লেখ কৰা এই পৰিস্থিতিৰ বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদে গভীৰভাৱে চিন্তা কৰিছিল, আৰু তাৰ আভাস পোৱা যায় তেওঁৰ কিছুমান ৰচনাত। জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে যে অহৈতুক অতীতমুখিতা আৰু স্থিতি-

১. উদ্ধৃতিসমূহৰ বাবে দ্ৰষ্টব্য T. S. Eliot : *Selected Prose* (Penguin Books, 1953, পৃঃ ২০—২৪)

শীলতা কাম্য নহয়, গতিশীলতা আৰু প্ৰগতিশীলতাৰ মাজেৰে বিশ্বমুখিতাহে আদৰণীয়। তথাপিও তেওঁ স্পষ্ট কৰি দিছিল যে সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত বিশ্বমুখিতাৰ অৰ্থ বৈচিত্ৰ্যহীন সমৰূপতাৰ সৃষ্টি কৰা নহয়ঃ নিজৰ বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰিয়েই বিশ্বজনীন আবেদন সৃষ্টি প্ৰত্যেক সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ লক্ষ্য হোৱা উচিত। অৰ্থাৎ পৰম্পৰা আৰু প্ৰগতিৰ মাজত, স্থানীয়তা আৰু সৰ্বজনীনতাৰ মাজত, প্ৰকৃততে কোনো অনিবাৰ্য্য বিৰোধ নাই, এইবোৰৰ মাজত সমন্বয় সম্ভৱ। বৰং এইবোৰৰ মাজৰ সুস্থ সমন্বয়েই আজিৰ সচেতন সংস্কৃতিবান ব্যক্তিৰ 'সাৰ্বভৌম আদৰ্শ' হোৱাটো জ্যোতিপ্ৰসাদে বিচাৰিছিল। শেষত, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ' নামৰ নিবন্ধৰ উদ্ধৃতিৰ খিৰিকিৰেই তেওঁৰ মনৰ কোঠাৰ সেই অংশলৈ ভুমুকি মাৰি এই আলোচনা সামৰা যাওক ঃ

"আজিৰ দিনত ভাৰতীয় বা অসমীয়া স্থাপত্যত প্ৰতিফলিত হ'ব লাগিব আমাৰ নতুন মনটো। ....এই মনটোৱে নিজে ওপজা মাটি কঠাতে তাৰ স্থিতি লৈ তাতেই থিয় হৈ নিজৰ ভৰিৰ তলৰ মাটিৰেই ৰস খাই আৰু সি যি জলবায়ুৰ মাজত জনম লভিছে তাৰ পৰাই সি বিকাশৰ সমল আহৰণ কৰি আকাশমুৱা হৈ বিশ্বৰূপ ধৰিবলৈ বিচাৰিছে। এই মনটোৱেই হৈছে পৃথিৱীৰ প্ৰগতিবাদীৰ মন। ভাৰতীয় প্ৰগতিবাদীৰ তথা অসমীয়া প্ৰগতিবাদীৰ মনটোও হৈছে এয়েই। তাৰ মানে হৈছে আজি আমি আমাৰ ঘৰুৱা বৈশিষ্ট্য আৰু সভ্যতা-সংস্কৃতি প্ৰকাশৰ এটা স্থানীয় বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰিবলৈ এটা বিশ্ব-সভ্যতা সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ আগ বাঢ়ি ওলাইছোঁ। সেই কাৰণেই বিশ্ববৈচিত্ৰ্য ৰক্ষা কৰিবলৈ আমি আমাৰ অসমীয়া সভ্যতা-সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰিবলৈ যি চিন্তা বা কৰ্ম কৰিম সি সঙ্কীৰ্ণ প্ৰাদেশিকতা হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু আমি যদি আমাৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি এই সাৰ্বভৌম আদৰ্শৰ পৰা আঁতৰাই আমাৰ মনটোক কেৱল লুইতৰ বৰ চাপৰিতেই এৰাল দি থওঁ তেন্তে আমাৰ মনটো অসমৰ গৰুৰ দৰেই চিলিকা হৈ থাকিব। আমাৰ সংস্কৃতি, সাহিত্য, কলা সকলোৱেই থাকিব আমাৰ নাঙঘৰতে পৰি।"

●●●

সত্তাৰ সঙ্কট আৰু লোকায়ত পৰম্পৰাৰ পুনৰুত্থান

ভাৰতৰ অন্যান্য অঞ্চলত হোৱাৰ দৰে উত্তৰ-পূৱ ভাৰততো বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ সামাজিক আৰু সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে তথ্য-সংগ্ৰহ আৰু অধ্যয়ন আৰম্ভ হৈছিল পশ্চিমীয়া ধৰ্মপ্ৰচাৰক আৰু প্ৰশাসকৰ হাতত আৰু সেই সূত্ৰে এই অঞ্চলত 'ফ্ৰোকলোৰ' বা লোক-সংস্কৃতিৰ সমলৰ প্ৰণালীবদ্ধ সংগ্ৰহ আৰু আলোচনাৰ পাতনি মেলাৰ কৃতিত্বও তেওঁলোকৰেই। বিদেশী সংগ্ৰাহক আৰু লেখকসকলৰ বিদ্যায়তনিক অৱদানক সম্পূৰ্ণ মূল্য দিও এইখিনি মানি ল'ব লাগিব যে ভাৰতৰ আইন অংশতেই হওক বা অসম অঞ্চলতেই হওক, তেওঁলোকৰ কৰ্মৰ লগত জাতীয় ভাব (সৰ্ব-ভাৰতীয় বা আঞ্চলিক কোনো স্তৰতে) জড়িত নাছিল। পিছলৈ যেতিয়া ভাৰতীয় সংগ্ৰাহক আৰু গৱেষকসকল এই ধৰণৰ চৰ্চাত প্ৰবৃত্ত হয়, তেতিয়া অৱহেলিত আৰু লুপ্ত হ'ব ধৰা জাতীয় সম্পদ উদ্ধাৰৰ লক্ষ্য এটাও তেওঁলোকৰ কৰ্মৰ লগত যুক্ত হয়।

অসমৰ ক্ষেত্ৰত অসমীয়া মানুহৰ দ্বাৰা লোক-সংস্কৃতি চৰ্চাৰ আৰম্ভণিৰ কালত এই জাতীয় কৰ্তব্য সম্পাদনৰ লক্ষ্যৰ লগত এটা অতিৰিক্ত আয়তন সংযোজিত হৈছিল আৰু তাৰ যথাৰ্থ কাৰণো আছিল। অসম ব্ৰিটিছৰ হাতলৈ যোৱাৰ পিছতেই ইয়াৰ শিক্ষানুষ্ঠান আৰু আদালতত বঙলা ভাষাৰ প্ৰৱৰ্তন কৰা হৈছিল আৰু অসমীয়া ভাষাক প্ৰাপ্য মৰ্য্যাদাৰে প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ এখন সুদীৰ্ঘ আৰু অবিৰত সংগ্ৰাম চলাবলগীয়া হৈছিল। সেই সংগ্ৰামৰ অস্ত্ৰ হিচাপে অকল শিষ্ট ভাষা আৰু সাহিত্যৰ নিদৰ্শনেই নহয়, লোক-সমাজৰ ভাষা আৰু সাহিত্যৰ সমলো ব্যৱহৃত হৈছিল। যোৱা শতিকাৰ শেহৰ ফালে আৰু এই শতিকাৰ আৰম্ভণিত [illegible]বাকীও সাহিত্যিক-সংগ্ৰাহকে যেতিয়া লোক-সংস্কৃতিৰ [illegible]হৰ লগতে লোক-সাহিত্যৰ বিষয়-বস্তু আৰু

আঙ্গিকো তেওঁলোকৰ ৰচনাত প্ৰয়োগ কৰিছিল তেতিয়া তাৰ অন্তৰালত অসমীয়া জাতীয় চেতনাই কাম কৰিছিল। কোৱা বাহুল্য, অসমীয়া ভাষাৰ স্বকীয়তা প্ৰতিপাদনৰ লক্ষ্য এই চেতনাৰ অংগীভূত আছিল। এই বৰেণ্য ব্যক্তিসকলৰ ভিতৰত অন্ততঃ কিছুমানে পশ্চিমত, বিশেষকৈ জাৰ্মানীত, বৈজ্ঞানিক ভিত্তিত লোক-সংস্কৃতিৰ চৰ্চা কি দৰে জাতীয় চেতনাৰ সহায়ক হৈছিল সেই বিষয়ে জানিছিল আৰু নিশ্চয় তাৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল। ১৯১১ চনত লিখা বেজবৰুৱাৰ 'বুঢ়ী আইৰ সাধু'ৰ পাতনিৰ দুটামান প্ৰাসঙ্গিক উদ্ধৃতিয়ে আমাৰ ওপৰৰ বক্তব্য সমৰ্থন কৰিব :

"ভাষা যেনেকৈ কোনো এটা জাতিৰ জাতীয় জীৱনৰ আত্মপ্ৰকাশ আৰু আত্ম-জীৱনচৰিত, পুৰণি সাধুকথাবোৰো সেইদৰে জাতীয় জীৱনৰ পুৰণি কালৰপৰা আত্ম-প্ৰকাশ আৰু আত্ম-জীৱন চৰিত। কোনো এটা জাতিৰ ভিতৰৰা শিক্ষিত-অশিক্ষিত, সভ্য-অসভ্য, জ্ঞানী-অজ্ঞানী সকলো মানুহৰে চৰণৰ ছাপ যেনেকৈ সেই জাতিৰ নিজা ভাষাত মচ নোখোৱাকৈ থাকি যায়, জাতীয় পুৰণি কলীয়া সাধুবিলাকতো সেইদৰে সকলো শ্ৰেণীৰ মানুহৰ পুৰণি আচাৰ-ব্যৱহাৰ, ৰীতি-নীতি, চিন্তা-কল্পনা আদিৰ সঁচ মচ নোখোৱাকৈ থাকি যায়। সেই দেখি মানুহৰ জাতীয় জীৱনত অলিখিত বুৰঞ্জী জানিবৰ নিমিত্তে "ফাইল'লজি" (Philology) অৰ্থাৎ ভাষাতত্ত্ব আৰু মাইথ'লজি অৰ্থাৎ পুৰাতত্ত্ব যেনেকুৱা লাগতিয়াল, ফকল'ৰ (Folklcre) অৰ্থাৎ সাধুকথাতত্ত্বও তেনেকুৱা লাগতিয়াল।[১]

আৰু :

"য়ুৰোপীয় Folktales, বঙালীয়ে ইয়াক "ৰূপ কথা" "আষাঢ়ে গল্প" বোলে, অসমীয়াৰ দৰে সাধু-কথা নোবোলে। ভাষা আৰু Folktales জাতিৰ হাড়, মগজু। ভাষাক অসমীয়াই বোলে মাতৃ আৰু ফকটেলচক সাধু-কথা ; তথাপি অসমীয়া আৰু বঙলা ভাষা হেনো একে।"

এই চামৰ সাহিত্যিকসকলে নিজৰ নিজৰ ৰচনাতো লোক-সাহিত্যৰ বিষয়-বস্তু আৰু আঙ্গিকৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল নিশ্চয়

১. বেজবৰুৱাই সেইকালত ব্যৱহাৰ কৰা অসমীয়া জতুৱাঠাঁইটি আৰু সেইবোৰৰ অৰ্থ সম্পৰ্কে অনেশো সম্ভাৰ থল আছে।

একেই জাতীয় ভাবনাৰে প্ৰেৰিত হৈ । কিছু বছৰ পিছত অসহযোগ আন্দোলনৰ দ্বাৰা উদ্বুদ্ধ জাতীয় জাগৰণৰ ফলশ্ৰুতিস্বৰূপেও অসমীয়া জাতীয় চেতনা প্ৰতিফলিত হৈছিল লোক-পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্ভুক্ত গীত, নৃত্য, নাট্য আদিৰ সমল নতুন সৃষ্টিত সন্নিবিষ্ট হৈ । এনে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ ধ্বজাবাহী সকলৰ ভিতৰত সফলতম ব্যক্তি আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ। 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ পাতনিত (১৯৪৯) সেই ইতিহাসৰ বিৱৰণ দিওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদে লিখিছে ঃ "১৯২১ চনৰ অসহযোগ আন্দোলনে অন্তৰত এটা প্ৰবল জাতীয় অনুপ্ৰেৰণা যোগায়। তেতিয়াৰ পৰাই অসমীয়া সংস্কৃতিৰ নিজা বৈশিষ্ট্য কেনেকৈ অসমীয়া সাহিত্য, কলা, সঙ্গীতত ফুটাই তুলিব পাৰি তাৰ বাবে এটা ধাউতি হ'বলৈ ধৰে ।" এই নতুন প্ৰৱণতাৰ লগত যুক্ত আছিল সেই সময়ৰ "অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য আৰু সঙ্গীতৰ ওপৰত বঙলা নাটক আৰু সঙ্গীতৰ প্ৰচণ্ড প্ৰভাৱ"ৰ প্ৰতিক্ৰিয়া ।

এইদৰে কিছু পূৰ্বৰে পৰা অসমত ভাষা-সংস্কৃতিলৈ অহা ভাবুকিৰ প্ৰতিৰোধৰ উপায় হিচাপে পৰম্পৰাগত সংস্কৃতি, বিশেষকৈ লোক-সংস্কৃতিৰ সমলৰ উপযোগ কৰা হৈছে ।

কিন্তু সাম্প্ৰতিক কালত অসমকে ধৰি উত্তৰ-পূব ভাৰতত লোকায়ত পৰম্পৰাৰ প্ৰতি আগ্ৰহৰ পুনৰুত্থানৰ এটা ব্যাপক প্ৰৱণতা দেখা গৈছে আৰু ই অকল বিজ্ঞ অথবা পৰিশীলিত জনৰ ভিতৰত আবদ্ধ নাথাকি জনপ্ৰিয় স্তৰলৈ প্ৰসাৰিত হৈছে ।

বৃটিছৰ আগমনৰ আগলৈকে বিভিন্ন পৰিবৰ্তনক সামৰি লৈও এই অঞ্চলৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীয়ে অবিৰত ধাৰাত নিজৰ থলুৱা সংস্কৃতিক বহন কৰি আছিল। বৃটিছ শাসনৰ তলত বজাৰ-অৰ্থনীতি আৰু আধুনিক শিক্ষা আৰু প্ৰমূল্য-বোধৰ প্ৰসাৰৰ ফলত (আৰু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত খৃষ্টান ধৰ্মৰ প্ৰভাৱত) নানা দিশত সেই পৰম্পৰাগত জীৱন-ধাৰাৰ প্ৰবাহ ধীৰে ধীৰে কিন্তু নিশ্চিতভাৱে কিছু কিছু ভিন্ন সুঁতিৰে ব'বলৈ ধৰে । কিন্তু দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ পিছত, বিশেষকৈ ভাৰতৰ স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী যুগত অতি দ্ৰুত আৰু সুদূৰপ্ৰসাৰী পৰিৱৰ্তন সাধিত হৈছে ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক, সামাজিক, সাংস্কৃতিক সকলো দিশতে—বৈষয়িক উন্নতি আৰু আধুনিকতাক লক্ষ্য হিচাপে লৈ । এই পৰিৱৰ্তনক উন্নয়ন আৰু প্ৰগতিৰ সূচক বুলি

অভিহিত কৰা হৈছে যদিও থলুৱা জনগোষ্ঠীসমূহে পোৱা ইয়াৰ সুফলৰ অংশৰ বিষয়ে সন্দেহৰ থল আছে। সি যি কি নহওক, বৈষয়িক উন্নতি আৰু আধুনিক জীৱন-ধাৰাৰ অন্ধ অনুসৰণে পৰম্পৰাগত জীৱন-ধাৰাৰ প্ৰতি এক ধৰণৰ অনীহা সৃষ্টি কৰে, আৰু এচিয়া, আফ্ৰিকা আৰু লেটিন আমেৰিকাৰ প্ৰায়বোৰ নতুনকৈ স্বাধীন হোৱা দেশত তেনে হৈছে। কিন্তু এসময়ত এই উপলব্ধিও আহে যে বৈষয়িক আৰু পৰাক্ৰমী আদৰ্শৰ ওচৰত আত্ম-সমৰ্পণত জাতিগত স্বকীয় সত্তা লোপৰ বিপদ নিহিত আছে।

উত্তৰ-পূব ভাৰতত আজি ঠিক সেইটোৱেই ঘটিছে। বিভিন্ন কাৰণত এই অঞ্চলৰ পাহাৰ আৰু ভৈয়ামৰ জনজাতীয় আৰু অজনজাতীয় খিলঞ্জীয়া জনগোষ্ঠীসমূহে অনুভৱ কৰিবলৈ লৈছে যে তেওঁলোক ক্ৰমে নিজৰ ঘৰতে নিজে প্ৰবাসী হৈ আহিছে আৰু তেওঁলোকৰ নিজ পৰিচয়বাহক সত্তা হেৰাই যোৱাৰ উপক্ৰম হৈছে। এই গোষ্ঠীসমূহত নিজ নিজ স্বকীয় সত্তা সংৰক্ষণৰ প্ৰশ্নটো লৈ ব্যস্ত হৈ পৰিছে। বিশেষকৈ তৰুণসকল এই সত্তাৰক্ষাৰ প্ৰচেষ্টাত অধিক সোচ্চাৰ আৰু তৎপৰ হৈ উঠিছে। আৰু তাৰ প্ৰকাশ ঘটিছে বিভিন্ন ধৰণে। কিছুদিন আগতে The Statesman কাকতত এজন উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ পৰ্যবেক্ষকে লিখিছিল যে "নগালেণ্ডৰ তৰুণসকল আকৌ চঞ্চল হৈ উঠিছে সম্ভৱতঃ পৰম্পৰাগত অনুষ্ঠানসমূহৰ অবক্ষয় আৰু বিলোপৰ ফলত হোৱা সত্তাৰ সঙ্কট-জনিত মনস্তাত্ত্বিক কাৰণত এনে হৈছে। এই মুহূৰ্তত কনিষ্ঠ চামে নগা জীৱন-ধাৰা আৰু পুৰণি ৰীতি-নীতিত নিজৰ প্ৰকাশ বিচাৰিছে।" (S.Gurudev : To Intefere or Not', *The Sunday Statesman*, Nov. 1,1981)

নগা তৰুণসকলৰ বিষয়ে কৰা এই উক্তিখিনি এই অঞ্চলৰ আন আন গোষ্ঠীৰ তৰুণসকলৰ ক্ষেত্ৰতো কম-বেছি পৰিমাণে প্ৰযোজ্য। অলপতে অৰুণাচলৰ এগৰাকী শিক্ষিত যুৱকৰ এটা প্ৰবন্ধ প্ৰকাশিত হৈছে যাৰ শিৰোনামা : 'আমি সাংস্কৃতিক সত্তাৰ সংকটৰ পিনে গতি কৰিছোঁ নেকি?' (B. Pertin : 'Are We Heading for a Crisis of Cultural Identity,' *Arunachal News*, vol 12, No. 4)। ই পৰিবৰ্তনৰ সোঁতে গজমকৈ বুজোৱা এটা ভূখণ্ডৰ তৰুণ চামৰ ভাৱধাৰাৰ ইংগিত দিয়ে। এইদৰে

সত্তাৰ সঙ্কটৰ সম্মুখীন হৈ এই অঞ্চলৰ জনগোষ্ঠীসমূহৰ ভিতৰত হৈছে নিজৰ স্বকীয় অস্তিত্ব প্ৰতিপন্ন কৰাৰ, নিজৰ মূল বা শিপা বিচৰাৰ প্ৰক্ৰিয়া। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে তেওঁলোকে লোক-সংস্কৃতিকে ধৰি পৰম্পৰাগত সংস্কৃতিৰ প্ৰতি চকু দিছে আগ্ৰহ আৰু আস্থাৰে। এইদৰে এহাতে আধুনিক জীৱন-ধাৰামুখী প্ৰগতিয়ে পৰম্পৰাগত আৰ্হিৰ বিলোপ-সাধনত ইন্ধন যোগাইছে আৰু আনহাতে পিছ দুৱাৰেদি প্ৰৱেশ ঘটিছে 'নিৰ্বাচিত' পৰম্পৰাগত সম্পদৰ, বিশেষকৈ লোক-সংস্কৃতিৰ সমলৰ।

দুটামান সহজলভ্য উদাহৰণ লোৱা যাওক। খুব সম্ভৱ আমাৰ বিহু পতাৰ নতুন ধৰণটোৱেই হ'ব উৎকৃষ্ট উদাহৰণ। অসমৰ তিনিটা বিহু কিছুদিন আগলৈকে আছিল ঋতু আৰু কৃষিৰ লগত জড়িত এক ধৰণৰ উৎসৱ-চক্ৰ য'ত বহাগ আৰু মাঘ মাহৰ উৎসৱ দুটাৰ গুৰুত্ব আছিল অধিক। কিন্তু সম্প্ৰতি ব'হাগ-বিহু যিদৰে অসমীয়া জাতীয়-উৎসৱলৈ ৰূপান্তৰিত হৈ চহৰে-নগৰে ৰাজহুৱা মেলাৰ ৰূপত পালিত হ'ব লাগিছে সি অকল গ্ৰাম-কেন্দ্ৰিক কৃষিভিত্তিক জীৱনৰ পৰা নগৰকেন্দ্ৰিক উদ্যোগমুখী জীৱনলৈ প্ৰৱেশৰ কাহিনীকে কোৱা নাই, তাত নতুন অসমীয়া জাতীয়-চেতনাৰো প্ৰতিফলন ঘটিছে। প্ৰকৃততে আজিৰ বিহু হৈ পৰিছে এটা প্ৰতীক যি প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে অসমীয়া জাতিৰ স্বকীয়তা-প্ৰতিপাদনৰ আৰু বৈচিত্ৰ্যৰ মাজত সংহতি-সাধনৰ আকাংক্ষা। বিহু নাথাকিলে অসমীয়া জাতি নাথাকিব—এনে ধাৰণাৰে প্ৰেৰিত হৈ মহা পয়োভৰেৰে বিস্তৃত আয়োজনেৰে বিহু পতাৰ মাজত সত্তাৰ সঙ্কটৰ সম্মুখীন হোৱা অসমীয়া জাতিয়ে বিচাৰি পাইছে নিজৰ সংস্কৃতিক স্বকীয়তাক সুৰক্ষিত ৰখাৰ আশ্বাস আৰু আস্থা। গামোছা, শৰাই, আৰু জাপিৰ ব্যাপক ৰাজহুৱা ব্যৱহাৰে অসমীয়া সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্য প্ৰদৰ্শনৰ মাজেৰে আত্মজাতৰ আকাংক্ষাৰেই আন এটা প্ৰকাশ। সেই একেদৰে অসমৰ সৰু-বৰ জনজাতীয় গোষ্ঠীসমূহৰ মাজতো নিজৰ নিজৰ পৰম্পৰাগত সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্য প্ৰদৰ্শনৰ মাজেৰে স্বকীয় সত্তা প্ৰতিপন্ন কৰাৰ আৰু তাৰ মাজেৰে গোষ্ঠী-সংহতি সুদৃঢ় কৰাৰ প্ৰচেষ্টা প্ৰবল হৈ উঠিছে। এই ক্ষেত্ৰত তৰুণসকলে, বিশেষকৈ আধুনিক শিক্ষাৰে শিক্ষিত চামেই আগভাগ লৈছে। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত দেখা গৈছে পুনৰুজ্জীৱনমুখী

প্ৰৱণতা (revivalist tendencies)। উদাহৰণস্বৰূপে, মণিপুৰৰ একাংশ তৰুণৰ নেতৃত্বত বৈষ্ণৱ-পূৰ্ব কুলুৰ মণিপুৰী সংস্কৃতিলৈ উভতি যোৱাৰ আন্দোলন এটাই কিছুদূৰ গা কৰি, উঠিছে বুলি জনা যায়।

পৰম্পৰাগত সংস্কৃতিৰ সংৰক্ষণ আৰু পুনৰুদ্ধাৰৰ এই প্ৰক্ৰিয়াত ঠায়ে ঠায়ে ৰাজহুৱা সংগঠন আৰু প্ৰতিষ্ঠান, চৰকাৰী প্ৰশাসনীয় অভিকৰণ, বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বিশেষীকৃত বিভাগ আদিয়েও বৰঙণি যোগাইছে। অসমত অসম সাহিত্য সভা, অসম চৰকাৰৰ সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ লোক-সংস্কৃতি গৱেষণা বিভাগ আদিৰ নাম এই সন্দৰ্ভত উল্লেখ কৰিব পাৰি।

পৰম্পৰাগত সংস্কৃতিৰ, বিশেষকৈ লোক-সংস্কৃতিৰ লগত জড়িত সমলৰ সাম্প্ৰতিক কালত আন এক প্ৰক্ৰিয়াৰে ব্যাপক সম্প্ৰসাৰণ ঘটিছে ঃ সেয়া হৈছে গণ-মাধ্যমৰ প্ৰচাৰ-প্ৰক্ৰিয়া। যোৱা কেইদশকমানৰ ভিতৰত ৰেডিঅ', চিনেমা, গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ড ইত্যাদিৰ অতিসক্ৰিয় ভূমিকাৰ ফলস্বৰূপে লোক-গীত, লোক-নৃত্য ইত্যাদি অভূতপূৰ্বভাৱে জনপ্ৰিয় হৈছে। বিহুকে আদি কৰি বিভিন্ন উপলক্ষত আয়োজিত বিপুল জনসমাবেশ হোৱা সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানবোৰৰ ভূমিকাও উলাই কৰিব নোৱাৰা নহয়। সেইবাবেই বিহুগীতৰতো কথাই নাই, কামৰূপী আৰু গোৱালপৰীয়া লোকগীত, জিকিৰ আদি বিভিন্ন লোকপৰম্পৰাৰ সমল অসমৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰলৈ এনেদৰে বিতৰিত আৰু গৃহীত হৈছে যে সেইবোৰ 'জনপ্ৰিয় সংস্কৃতি'ৰ (popular culture) সমললৈতো ৰূপান্তৰিত হৈছেই, বৰং তাকো অতিক্ৰম কৰি 'বহুজন সংস্কৃতি'ৰ (mass culture) অন্তৰ্ভুক্ত হোৱাৰ উপক্ৰম হৈছে।

আমি আগতেই আভাস দিছোঁ, পৰম্পৰালৈ প্ৰত্যাৱৰ্তনৰ এই আকাঙ্ক্ষা পৃথিৱীৰ বিভিন্ন দেশৰ বিভিন্ন জাতি-গোষ্ঠীৰ ক্ষেত্ৰত পৰিলক্ষিত হৈছে—বিশেষকৈ পশ্চিমীয়া সভ্যতাৰ আগ্ৰাসী অগ্ৰগতিৰ ফলত নিজৰ স্বকীয় ঐতিহ্য হেৰুৱাই পেলোৱা প্ৰাচ্যৰ জাতি-গোষ্ঠীসমূহৰ ভিতৰত। এচিয়াত, আফ্ৰিকাত, লেটিন আমেৰিকাৰ প্ৰাচীন অধিবাসীসকলৰ বংশধৰসকলৰ ভিতৰত, নিউজিলেণ্ডৰ মাওৰি সকলৰ ভিতৰত। আনকি সম্পূৰ্ণ ভিন্ন পৰিস্থিতিত হ'লেও বহুজাতিক আমেৰিকান সমাজৰ ভিতৰতো বিভিন্ন দেশৰ পৰা

যোৱা সৰু সৰু গোষ্ঠীবোৰে নিজৰ নিজৰ মূল জাতিৰ পৰম্পৰাক পুনৰ প্ৰদৰ্শন কৰাৰ এটা প্ৰক্ৰিয়া সম্প্ৰতি আৰম্ভ হৈছে। পূৰ্ব ইউৰোপীয় দেশসমূহত বিশেষকৈ যুগোশ্লাভিয়াত যোৱা কেইদশকমানৰ ভিতৰত উদ্ভৱ হোৱা এটা নতুন পৰিস্থিতিত কি দৰে লোক-পৰম্পৰাই পুনৰ প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰিছে, তাকে লৈ সেই অঞ্চলৰ এচাম নবীন লোক-সংস্কৃতি-বিজ্ঞানীয়ে অধ্যয়ন আৰম্ভ কৰিছে। (দ্ৰষ্টব্য D. Rightman-Augustin, 'Traditional Culture, Folklore and Mass Culture', R. M. Dorson সম্পাদিত *Folklore and the Modern World* গ্ৰন্থত।) ষাঠিৰ দশকত যুগোশ্লাভিয়াত গ্ৰাম্যাঞ্চলৰ পৰা উদ্যোগমুখী চহৰ অঞ্চললৈ প্ৰব্ৰজন কৰা বিৰাটসংখ্যক লোকে নিজৰ 'শিপা' হেৰুৱাই পুনৰ তেওঁলোকৰ পুৰণি পৰম্পৰাত আশ্ৰয় আৰু আস্থা ঘূৰাই পাইছে: এই প্ৰক্ৰিয়াৰ বিশ্লেষণ কৰা হৈছে আৰু লোক-সংস্কৃতিৰ এই দ্বিতীয় অস্তিত্বৰ (second existence of folklore) এটা নতুন নামকৰণ কৰা হৈছে: 'ফোকলোৰিচ্‌মাচ' (folklorismus)। বিশ্লেষণত এইটোকো স্বীকাৰ কৰা হৈছে যে এইদৰে লোক-সংস্কৃতিৰ পুনৰ্বাসন হ'লে কিছু ৰোমাণ্টিক অতিমূল্যায়ন আৰু কিছু ব্যৱসায়িক স্থূলীকৰণ হোৱাটো স্বাভাৱিক।

এনে ধৰণৰ স্থূলীকৰণ বা বিকৃতীকৰণক লৈ লোক-সংস্কৃতি-বিজ্ঞানীসকল কিছু উদ্বিগ্ন হৈছিল। বৰ্তমান যুগৰ এজন শ্ৰেষ্ঠ লোক-সংস্কৃতি-বিজ্ঞানী আমেৰিকাৰ ৰিচাৰ্ড এম. ডৰচনে এই বিকৃত লোক-সংস্কৃতিগত সমলখিনিৰ নাম দিছিল 'ফেকলোৰ' (fakelore) বা নকল লোক-সংস্কৃতি তাক 'ফোকলোৰ' বা আচল লোক-সংস্কৃতিৰ সমলৰ পৰা পৃথক কৰিবলৈ। ডৰচন আৰু অন্যান্য বিশেষজ্ঞই লোক-সংস্কৃতি অধ্যয়নকাৰীসকলক ফেকলোৰৰ বিষয়ে সতৰ্ক কৰি দিছিল। কিন্তু Rightman-Augustin-অৰ দৰে এচাম নতুন বিশেষজ্ঞই এতিয়া মত পোষণ কৰিছে যে আচল আৰু নকল পৰম্পৰাৰ এই পাৰ্থক্যটো আজি আৰু সিমান তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ নহয়। চহৰতেই হওক গাঁৱতেই হওক, মানুহে পৰম্পৰাৰ লগত জড়িত থকাৰ মাজতেই নিজৰ সত্তা বা পৰিচয় বিচাৰি পায়, তাকেই ৰক্ষা কৰাৰ প্ৰয়োজন উপস্থিত হৈছে। তেওঁলোকৰ মতে সত্তা ৰক্ষাৰ খাতিৰত যদি লোক-সংস্কৃতিৰ

সমলসমূহ ৰাজহুৱা প্ৰদৰ্শনৰ বস্তুলৈ ৰূপান্তৰিত হয় আৰু ফলত তাত কিছু বিচ্যুতি আৰু অপভ্ৰংশ ঘটে, তাৰ সহানুভূতিৰে বিবেচনা কৰিব লাগিব, 'ফেকলোৰ' বা 'নকল লোক-সংস্কৃতি' বুলি ছাপ মাৰি সেইবোৰক একেবাৰে নাকচ কৰি দিয়া উচিত নহ'ব। তেওঁলোকৰ ভাষাত '...... ...if such public displays are the means by which ethnic identity is maintained, who is the folklorist to damn the proceedings by invoking the claims of legitimacy and branding the phenomenon as fakelore?"

এই ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে আমাৰ এটা মন্তব্য আছে। ভাৰতৰ ক্ষেত্ৰত, বিশেষকৈ উত্তৰ-পূব ভাৰতত 'নকল লোক-সংস্কৃতি' সম্পৰ্কে ইমান উদাৰ মনোভাৱ লোৱাটো সমীচীন হব নে নহয় সেইটো বিচাৰ্য্য (বিশেষকৈ যেতিয়া বিকৃতীকৰণ স্পষ্টতঃ ব্যৱসায়িক উদ্দেশ্যত সাধিত হয়)। পশ্চিমৰ দেশসমূহত যদি 'আচল' লোক-সংস্কৃতিৰ সমলৰ অভাৱ ঘটিছে, আমাৰ ইয়াত সৌভাগ্যক্ৰমে তেনে হোৱা নাই—অন্ততঃ এতিয়াও।

সাক্ষৰতা, শিক্ষা আৰু আমাৰ জীৱন-ধাৰা

কেৱল সাক্ষৰতাই শিক্ষা নহয়, আৰু অক্ষৰজ্ঞানহীন গ্ৰাম্য-জন মাত্ৰেই অজ্ঞতাৰ বা নিৰ্বুদ্ধিতাৰ প্ৰতিমূৰ্তি নহয়—বিচাৰ বুদ্ধি সম্পন্ন সকলো লোকেই এই কথা স্বীকাৰ কৰিব। আমাৰ দেশৰ অসংখ্য গাঁৱত বাস কৰা নিৰক্ষৰ আৰু প্ৰচলিত অৰ্থত "অশিক্ষিত" লোকৰ মাজত বৈষয়িক চতুৰতা, যুক্তিগত সুবিবেচনা নৈতিক নিষ্ঠা আৰু আধ্যাত্মিক প্ৰজ্ঞানৰ নিদৰ্শনৰ অভাৱ নাই। তথাপি অক্ষৰ জ্ঞানেই শিক্ষাৰ প্ৰধান উপজীৱ্য বুলি গণ্য কৰি অহা হৈছে আৰু শিক্ষাৰ প্ৰসাৰৰ খতিয়ান লওঁতে সাক্ষৰতাৰ অনুপাতকেই নিৰ্ভৰযোগ্য পৰিমাপক বুলি গ্ৰহণ কৰি অহা হৈছে।

সাক্ষৰতা অৱশ্যেই কাম্য, আৰু সাক্ষৰতা-বিস্তাৰৰ প্ৰয়াসো নিঃসন্দেহে আদৰণীয়। কিন্তু সাক্ষৰতাকেই কেন্দ্ৰ বিন্দু হিচাপে লৈ আমাৰ দেশত এতিয়ালৈকে আধুনিক শিক্ষাৰ যি আদৰ্শ আৰু ব্যৱস্থা প্ৰচলিত আছে, তাৰ লগত আমাৰ জাতীয় প্ৰয়োজন আৰু বৈশিষ্ট্যৰ কিমানদূৰ সামঞ্জস্য আছে, বিশেষকৈ তাৰ অপৰিহাৰ্য্য অনুষঙ্গ হিচাপে অহা জীৱন ধাৰাই আমাৰ পৰম্পৰাগত জীৱন ধাৰাত কি ধৰণৰ প্ৰভাৱ পেলাইছে বা পেলোৱাৰ সম্ভাৱনা আছে, সেই বিষয়ে- আমাৰ কিছু ভাবি চাবলগীয়া আছে। এইটো মানি লব লাগিব যে বৃটিছ শাসকসকলৰ ঈপ্সিত ন'হলেও তেওঁলোকৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত আধুনিক শিক্ষাই ভাৰতত নৱ-জাগৰণৰ সূত্ৰপাত কৰে আৰু তাৰে ধাৰাবাহিক ফলশ্ৰুতি স্বৰূপে ভাৰতলৈ কিছু উদাৰনৈতিক সংস্কাৰ আৰু শেষত ৰাজনৈতিক স্বাধীনতা আহে। কিন্তু এইটোও সঁচা যে স্বাভাৱিক কাৰণতে বৃটিছে প্ৰৱৰ্তন কৰা শিক্ষা-ব্যৱস্থা আছিল ইংৰাজী-ভাষা কেন্দ্ৰিক আৰু পাশ্চাত্য জীৱনদৰ্শনমুখী। এই ব্যৱস্থাৰ উদ্দেশ্য আছিল মূলতঃ বৃটিছ প্ৰশাসনৰ আৰু ব্যৱসায়ী প্ৰতিষ্ঠানৰ কাৰণে আৱশ্যকীয়

তল শ্রেণীৰ কর্মচাৰী সৃষ্টি কৰা। এই ব্যৱস্থাৰ তলত ইংৰাজী শিক্ষিত লোকসকল, যি সকলৰ সৰহ ভাগেই ওপৰত কোৱাৰ দৰে কর্মচাৰী হৈছিলগৈ বা নহ'লেও প্রশাসনৰ ওপৰত বহুলাংশে নির্ভৰশীল আছিল, কম-বেছি পৰিমাণে পৰম্পৰাগত ভাৰতীয় জীৱনধাৰাৰ পৰা "পৃথকীভূত" বা "বিচ্ছিন্ন" হৈছিল। তথাপি তেওঁলোকৰ এই বিচ্ছিন্নতা প্রায়ক্ষেত্রত আবদ্ধ আছিল বাহ্যিক আচৰণত, বিশেষকৈ তেওঁলোকৰ কর্মজীৱনত, বিদেশী প্রভুৰ সন্তুষ্টি-বিধানৰ খাতিৰত। দ্বিতীয়তে, বৃটিছৰ দিনত শিক্ষাৰ সুযোগ আছিল যথেষ্ট সীমিত আৰু নগৰকেন্দ্রিক। এইদৰে শিক্ষা পোৱা লোকৰ সংখ্যা অতি কম হোৱা কাৰণে তেওঁলোকৰ বিচ্ছিন্ন জীৱন-ধাৰাই আমাৰ গ্রাম-প্রধান দেশৰ সামগ্রিক পৰম্পৰাগত জীৱন-ধাৰাৰ ওপৰত সিমান প্রভাৱ বিস্তাৰিত কৰিব পৰা নাছিল।

কিন্তু স্বাধীনতাৰ পিছত অৱস্থাৰ সলনি হৈছে। শিক্ষা-ব্যৱস্থাৰ দ্রুত গণতন্ত্রীকৰণ হৈছে। ক্রমে অধিকতৰ সংখ্যাত ল'ৰা-ছোৱালী শিক্ষা-ব্যৱস্থাৰ অন্তভুক্ত হৈছে। তাৰ উপৰি শিক্ষাৰ সা-সুবিধা নগৰকেন্দ্রিক হৈ থকা নাই, ভিতৰুৱা গাওঁবিলাকলৈকো উচ্চশিক্ষাৰ সুযোগ ক্ষিপ্রভাৱে সম্প্রসাৰিত হৈছে। অর্থাৎ আধুনিক শিক্ষা-ব্যৱস্থাই প্রত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে ভাৰতৰ সমগ্র জনসংখ্যাকে স্পর্শ কৰিছে বা কৰাৰ পথত।

কিন্তু আমাৰ শিক্ষা-ব্যৱস্থাৰ আদর্শগত বা উদ্দেশ্যগত পৰিবর্তন সাধিত হৈছে নে? স্বীকাৰ কৰিব লাগিব যে অ'ত-ত'ত হোৱা বিক্ষিপ্ত সংস্কাৰৰ প্রচেষ্টাৰ বাহিৰে সামগ্রিক ভাৱে পৰাধীনতাৰ যুগৰ শিক্ষা-নীতিয়ে স্বাধীনতাৰ অত বছৰৰ পিছতো প্রায় অপৰিৱৰ্তিত ভাবে চলি আছে (কাৰিকৰী আৰু বৃত্তিমূলক শিক্ষাই পোৱা সাম্প্রতিক প্রাধান্যই নীতিগত পৰিৱর্তন সূচিত কৰে বুলি কোৱা টান) বৰং ঠায়ে ঠায়ে বৃটিছৰ যুগৰ মানসিকতা অধিক প্রকট হোৱা যেন হে বোধ হয়। সাম্প্রতিক কালত আমাৰ সমাজত ইংৰাজী-নির্ভৰতা (কলেজৰ পর্য্যায়ত আঞ্চলিক ভাষাক শিক্ষাৰ মাধ্যম কৰাৰ প্রয়াসক স্বীকৃতি দিও) আৰু পাশ্চাত্য ভঙ্গি-প্রীতি (নেতাসকলৰ বাৰম্বাৰ আক্ষেপলৈ ভ্রূক্ষেপ নকৰি) ক্রমাৎ বৃদ্ধি পাইছে। ইংৰাজী মাধ্যমৰ নব্য বিদ্যালয়ত (তাৰে বহুত পাৰত-পঞ্জা ভঙ্গি-সর্বস্ব প্রতিষ্ঠান) সন্তানৰ

নাম-ভৰ্তিৰ বাবে মধ্যবিত্ত ভাৰতীয় অভিভাৱকে কৰা ঠেলা-হেঁচাই পৰিস্থিতিটোৰ সুন্দৰ আভাস দিয়ে। আৰু, এই বিশেষ ধৰণে শিক্ষিত যুৱক-যুৱতীয়েই জীৱিকা আৰু প্ৰতিষ্ঠাৰ সিংহ-ভাগৰ অধিকাৰী হয় বা হ'বৰ সম্ভাৱনা থাকে বুলিয়েইতো এই গড্ডলিকা-প্ৰৱাহ।

এই সামাজিক বাস্তৱতাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত বিশেষভাৱে বিপন্ন হৈছে বা হোৱাৰ উপক্ৰম হৈছে আমাৰ পৰম্পৰাগত লোক-জীৱন আৰু লোক-সংস্কৃতি। আমাৰ অভিজ্ঞতাই দেখুৱাইছে যে প্ৰচলিত ধৰণে আধুনিক শিক্ষা-প্ৰাপ্ত ডেকা-গাভৰুৰ মনত পৰম্পৰাগত জীৱন-ধাৰাৰ প্ৰতি বিমুখ এক ধৰণৰ মানসিকতাই ক্ষেত্ৰবিশেষে ঔদাসীন্য, অশ্ৰদ্ধা, আনকি স্পষ্ট বিদ্বেষৰ ৰূপ লয়। পিন্ধা-উৰা, খোৱা-বোৱাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সকলো ক্ষেত্ৰতে ভাৰতীয়-বৰ্জন যেন এটা ধৰ্ম হৈ পৰে। পৰম্পৰাগত সকলো বস্তুকেই অপাংক্তেয় বুলি ধৰি লোৱাৰ ফলত এই সকল যুৱক-যুৱতী নিজে নিজেই সমাজ জীৱনৰ পৰা 'বিচ্ছিন্ন' হৈ পৰে। বৃটিছ আমোলত যদি এই বিচ্ছিন্নতা (আমি আগতে উল্লেখ কৰাৰ দৰে) সীমাবদ্ধ আছিল, আজি সি বহুধা-বিস্তাৰিত আৰু ক্ৰমাৎ ঘনীভূত হৈ আহিছে।[1] কিন্তু এই স্বেচ্ছা-বিচ্ছিন্নতা কিহৰ খাতিৰত, কোন প্ৰভুৰ সন্তুষ্টি-বিধানৰ কাৰণে?

এই সমস্যাটোৰ আৰু এটা দিশ আছে। "কলম পিহা মাচিয়ত বহা" চাকৰিয়েই এতিয়ালৈকে আধুনিক শিক্ষাৰ লক্ষ্য হৈ আছে। এনে অৱস্থাত পৰম্পৰাগত ভাবে কোনো বৃত্তি বা শিল্পৰ লগত সংযুক্ত কোনো পৰিয়ালৰ সন্তানে হাইস্কুলৰ কেইশ্ৰেণীমান পঢ়াৰ পিছতে ধৰি লয় (আৰু পৰিয়ালৰ আন সকলেও তাত সমৰ্থন দিয়ে) যে পৰম্পৰাগত বৃত্তি বা শিল্পৰ লগত সম্পৰ্ক ৰখাটো তেওঁৰ কাৰণে মৰ্য্যাদা-হানিকৰ। ফলত, তেনে সম্পৰ্ক ত্যাগ কৰি তেওঁ চৰকাৰী বা অনা-চৰকাৰী প্ৰতিষ্ঠানৰ চাকৰি প্ৰাৰ্থীৰ দীঘল শাৰীত থিয় দিয়ে—লাগিলে সেই চাকৰি নিম্নতম

১. পাশ্চাত্য সভ্যতাৰ আগ্ৰাসী প্ৰভাৱৰ ফলত পৰম্পৰাৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হৈ সত্তাৰ সংকটৰ সন্মুখীন হোৱা জাতি-গোষ্ঠীয়ে কি দৰে পৰম্পৰালৈ ঘূৰি যোৱাৰ চেষ্টা কৰে, সেই কথা ইয়াৰ পূৰ্বৰ প্ৰবন্ধত আলোচিত হৈছে।

পৰ্য্যায়ৰেই হওক। ইয়াৰ পৰা এইহাতে পৰম্পৰাগত শিল্প আৰু বৃত্তিসমূহৰ সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক অৱমূল্যায়ন হৈছে আৰু আমাৰ লোক-শিল্প আৰু লোক-কলাৰ অকাল মৃত্যু ক্ৰমাৎ চাপি আহিছে। আনহাতে 'শিক্ষিত নিবনুৱা' সমস্যাটোৱে ঢ় বঙ্গীয়াত-কৈও ভাওৰ হৈ দেখা দিছে।

ওপৰত কোৱা কথাখিনিৰ পৰা যেন এনে ধাৰণা লোৱা নহয় যে গাঁৱৰ সংখ্যাগৰিষ্ঠ লোকলৈ শিক্ষাৰ সুযোগ সম্প্ৰসাৰিত হোৱাত আমাৰ আপত্তি আছে, তেওঁলোকৰ বাবে আমি স্থবিৰতা বা কূপমণ্ডূকতাৰ পোষকতা কৰিছোঁ, বা তেওঁলোকক পৰম্পৰাৰ বন্ধ কোঠাত আবদ্ধ কৰি থৈ পৰিৱৰ্তন আৰু প্ৰগতিৰ বিৰোধিতা কৰিছোঁ। কোনোমতেই নহয়। শিক্ষা সকলোৰে বাবে প্ৰাপ্য হওক, এয়েই আমাৰ কাম্য। কিন্তু আমি বিচাৰোঁ তেনে শিক্ষা যি আমাৰ লোক জীৱনৰ সৈতে অধিক সামঞ্জস্যপূৰ্ণ, যি আমাক অকল অন্ধ অনুকৰণৰ পথকেই নেদেখুৱায়—দিয়ে ব্যক্তিগত আৰু জাতীয় আত্মমৰ্য্যাদাও! শিক্ষাৰ মাধ্যমেৰে সামাজিক পৰিবৰ্তনৰ চেতনা নিশ্চয় আহিব পাৰে, আৰু অহা উচিত। কিন্তু যি শিক্ষা-ব্যৱস্থাই আমাক ব্যক্তিগত বৈষয়িক প্ৰতিষ্ঠা-লাভৰ অস্বাস্থ্যকৰ প্ৰতিযোগিতাৰ মুখলৈ ঠেলি দি আহিছে, সি স্থিতাৱস্থাৰ অৱসান ঘটাই আমাৰ বাঞ্ছিত বুলি ঘোষিত সামাজিক পৰিৱৰ্তন আনিব পাৰিবনে? আমি ক'ব খোজোঁ—তেনে শিক্ষা আমাৰ সকলোজনলৈ বিস্তাৰিত হওক, যি অন্ধবিশ্বাস আৰু কুসংস্কাৰৰ ঠাইত আনে যুক্তিবাদী বিচাৰ-ধাৰা, শ্ৰমবিমুখতা আৰু কৰ্তব্য-হেলাৰ মনোভাবৰ ঠাইত আনে কৰ্মৰ প্ৰতি নিষ্ঠা, ঔদাসীন্যৰ ঠাইত আনে সামাজিক ন্যায়-অন্যায়ৰ বিষয়ে সচেতনতা, নিজ সমাজৰ পৰা বিযুক্তিৰ ঠাইত আনে সংযুক্তিৰ আগ্ৰহ।

কিন্তু আমি—প্ৰচলিত ধৰণে শিক্ষিত সকলে—শিক্ষা-গ্ৰহণৰ এই সুফলবোৰ আমাৰ মাজত সম্পূৰ্ণৰূপে নহ'লেও অন্ততঃ বহল ৰূপত আছে বুলি কব পাৰোঁনে? কুসংস্কাৰ আৰু অন্ধবিশ্বাস আমাৰ পৰা দূৰীভূত হৈছেনে? শ্ৰমবিমুখতা আৰু কৰ্তব্যৰ প্ৰতি অৱহেলা বহুক্ষেত্ৰত আমাৰ বৈশিষ্ট্য হৈ থকা নাইনে? নিজৰ বৈষয়িক স্বাৰ্থ ব্যাহত নহলে সৰহ ক্ষেত্ৰতে সামাজিক ন্যায়-অন্যায়ৰ বিষয়ে নীৰৱ থকাই আমাৰ ধৰ্ম নহয় নে? বাহ্যিক

আড়ম্বৰ, ব্যক্তিগত স্বাচ্ছন্দ্য আৰু প্ৰতিষ্ঠাই আমাৰ লক্ষ্য নহয় নে? আমি লোক-জীৱনৰ পৰা বহুখিনি বিচ্ছিন্ন নহওঁনে? তেনেহলে আমি পাই অহা ধৰণৰ শিক্ষাকেই ভৱিষ্যতে আমাৰ দেশৰ সকলোৱে লাভ কৰাটো বাঞ্ছনীয় হ'ব বুলি আমি নিৰ্বিচাৰে ক'ব পাৰো জানো? সেয়েই আমি বিচাৰো—আমাৰ শিক্ষা-ব্যৱস্থাৰ আদৰ্শগত পৰিৱৰ্তন হওক, সি জাতীয় আকাংক্ষা, প্ৰয়োজন আৰু বৈশিষ্ট্যৰ লগত অধিক সঙ্গতিপূৰ্ণ আদৰ্শৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হওক।

॥ সমাপ্ত ॥

॥ পৰিশিষ্ট ॥

গ্ৰন্থত সন্নিবিষ্ট প্ৰবন্ধাদিৰ বিষয়ে প্ৰাসঙ্গিক টোকা

শঙ্কৰদেৱৰ শিল্পী-সত্তা আৰু শিল্প-ভাৱনা ঃ 'সময়' আলোচনীত (বিহু সংখ্যা, ১ম বছৰ, ১২শ সংখ্যা, মাৰ্চ, ১৯৮১ চন) মূল ৰূপ প্ৰথম প্ৰকাশিত। পৰিবৰ্ধিত ৰূপ অধ্যাপক ভৱপ্ৰসাদ চলিহাৰ দ্বাৰা সম্পাদিত 'শঙ্কৰী সাহিত্যৰ সমীক্ষা' নামৰ সঙ্কলনত (নগাওঁ ১৯৮১) সন্নিবিষ্ট।

সত্ৰীয়া সঙ্গীত-পদ্ধতি : অধ্যাপক ভৱপ্ৰসাদ চলিহাৰ দ্বাৰা সম্পাদিত 'শঙ্কৰী সংস্কৃতিৰ অধ্যয়ন' নামৰ সঙ্কলনত (গুৱাহাটী, ১৯৭৮) অন্তৰ্ভুক্ত। প্ৰবন্ধটিৰ মূল ৰূপ অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত এই লেখকৰ 'অসমীয়া সঙ্গীতৰ ঐতিহ্য' (যোৰহাট, ১৯৭৭) নামৰ গ্ৰন্থৰ বাবে ৰচিত হৈছিল।

অসমত নৱ-বৈষ্ণৱ আদৰ্শ আৰু সংগঠন ঃ সাম্প্ৰতিক সামাজিক পৰিস্থিতিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত ঃ অসম সাহিত্য সভাৰ ৫১ তম বিহপুৰীয়া অধিৱেশনৰ 'স্মৃতি-গ্ৰন্থ'ত প্ৰকাশিত (বিহপুৰীয়া, ১৯৮৫)।

এক অনন্য কণ্ঠস্বৰ ঃ দয়ালচন্দ্ৰ সূত্ৰধাৰ ঃ মূলতে আকাশবাণীৰ গুৱাহাটী কেন্দ্ৰৰ বাবে ১৯৭৯ চনত আলেখ্য হিচাপে ৰচিত হৈছিল। বৰ্তমান প্ৰবন্ধ তাৰে ওপৰত আধাৰিত পৰিৱৰ্তিত ৰূপ।

বীৰ-পূজা ঃ সংস্কৃতি ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদ ঃ প্ৰথম প্ৰকাশ 'সুইত' আলোচনীত (১ম বছৰ, ৪ৰ্থ সংখ্যা, ১৮৮৮ শক)।

অসম, ভাৰত আৰু বিশ্ব ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টিত ঃ প্ৰথম প্ৰকাশ 'প্ৰকাশ' আলোচনীত (৫ম বছৰ, ১১শ সংখ্যা, আগষ্ট, ১৯৮০ চন)। একেখন আলোচনীৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ সংখ্যাত (জানুৱাৰী, ১৯৮১ চন) পুনৰ্মুদ্ৰিত।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সঙ্গীত-চিন্তা ঃ প্ৰয়োগ আৰু প্ৰকাশৰ দাপোণত ঃ মূল প্ৰবন্ধ 'জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সঙ্গীত-চিন্তা', প্ৰথম প্ৰকাশ 'সংজ্ঞা' আলোচনীত

(৪র্থ বছৰ, ১ম সংখ্যা, এপ্ৰিল-মে-জুন, ১৯৭৮ চন)। পৰি-মার্জিত আৰু পৰিবৰ্ধিত বৰ্তমান ৰূপ প্ৰকাশিত হয় 'প্ৰকাশ' আলোচনীত (জ্যোতিপ্ৰসাদ সংখ্যা, জানুৱাৰী, ১৯৮২ চন)।

অম্বিকাগিৰীৰ গান : মূল প্ৰবন্ধৰ প্ৰথম প্ৰকাশ অসম সাহিত্য সভাৰ দ্বাৰা প্ৰকাশিত 'অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰী স্মৃতি-গ্ৰন্থ'ত (যোৰহাট, ১৯৬৮ চন)। বৰ্তমান প্ৰবন্ধত কিছু পৰিবৰ্তন-সংযোজন কৰা হৈছে।

প্ৰমথেশ-প্ৰতিভা-প্ৰসঙ্গ : প্ৰথম প্ৰকাশ শ্ৰীযোগেশ দাস সম্পাদিত 'প্ৰমথেশ বৰুৱা স্মৃতিগ্ৰন্থ'ত (প্ৰমথেশ সোঁৱৰণী সমিতি, গুৱাহাটী, ১৯৬৩)। ইয়াত সামান্য পৰিবৰ্তনেৰে মূল ৰূপ ৰক্ষিত।

কলাৰ ক্ষেত্ৰত পৰম্পৰা আৰু পৰম্পৰা-অতিক্ৰমণ : গুৱাহাটী আৰ্টিষ্টচ্ গীল্ডৰ মুখপত্ৰ 'চিহ্ন'ত (গুৱাহাটী, ১৯৮০ চন) প্ৰথম প্ৰকাশিত।

সত্তাৰ সঙ্কট আৰু পৰম্পৰাৰ পুনৰুত্থান : 'প্ৰতীতি' আলোচনীত প্ৰকাশিত (১ম বছৰ, ১২শ সংখ্যা/ৰঙালী বিহু সংখ্যা, এপ্ৰিল, ১৯৮৪ চন)। ইয়াত মূল ৰূপ প্ৰায় অক্ষুণ্ণ আছে।

সাক্ষৰতা, শিক্ষা আৰু আমাৰ জীৱন-ধাৰা : অসম কলেজ শিক্ষক সংস্থাৰ ২৯তম বাৰ্ষিক অধিৱেশনৰ স্মৃতি-গ্ৰন্থত (Assam College Teachers' Associaton, 29th Annual Conference, Dhubri, 1979) প্ৰথম প্ৰকাশিত। সামান্য সংশোধন-সংযোজনেৰে বৰ্তমান গ্ৰন্থত সন্নিবিষ্ট।